عشر سنوات على الاجتياح الصهيوني للبنان

الايديولوجيا والعناد

(إلى صديقي نعمان الذي رحل قبل الأوان)

د. سماح ادريس

I ـ لعلّ أكثر الأفكار رواجاً خلال الأعوام العشرة الأخيرة وعلى امتداد العالم قد كانت ـ ولا تزال ـ الفكرة القائلة بـ «موت الايديولوجيا». فالحال أنّ الهجوم على مفهوم الايديولوجيا قديم، لكن ضراوة الهجوم لم تبرز بمثل القوّة التي نشهدها اليوم. ولعلّ مردّ هذه الضراوة إلى تضافر جهود كثيرٍ ممّن كانوا ينتمون إلى اليسار الثوري، وجهودِ أولئك الذين يميلون إلى تبنّي أفكار «ما بعد حداثيّة» بتأثيرٍ بينّ من الفيلسوف نيتشه.

وليس من الصعب إذا تلفّت الإنسانُ حوله أن يرى أصدقاءه ومعارفه وغيرَ هؤلاء وأولئك على منابر الصحافة والإعلام، وفي صالونات الحلاقة أو «صبحيّات» النسوة، أو أمسيات الشباب الراقصة التي يتخلّلها بعضُ الأحاديث «الجدّيّة»، يرمون شخصاً ما بـ «الأدلجة» أو يتّهمونه بأنّ حديثه «ايديولوجي» ومنطقه كذلك. وبدهيٌّ أنّ مِثل هذا الحكم يُترجَم في هذه الحالة إلى ما يلي: «إنَّ فكركَ أيّها الصديق العزيز متحجّر، لأنّه ينطلق من أفكارٍ مُسبّقة تُشوّه فهمك للمسألة المطروحة»؛ أو قد يُترجم إلى ما يلي: «إنّ حماسك أيّها الصديق لأفكارك حماسٌ غير عمليّ ولاعقلانيّ، لكونه ينطلق من عواطفك المتأجّجة ورغباتك الجامحة وإرادتك المخلصة ـ حقّاً! ـ لا من شروطِ الواقع المعيش وإمكاناتِهِ واحتمالاته».

فلو حاولنا تقصّي الآراء السياسيّة التي تداولها كثيرٌ من اللبنانيّين والعرب في السنوات العشر الأخيرة لَخصصنا الآراء التالية بالقسط الأكبر:

- الاشتراكية وعيٌ مُضَلَّلٌ، وهذا ما أثبتته تجربةُ الانهيارات المدوّية في بلدان ما كُنتَ، أيّها الصديق، تُطلق عليها لقب «المنظومة الاشتراكيّة»؛
- المقاومة، شعبيّة كانت أم مسلّحة، فعلٌ عبثيّ عقيم، لأنّها تستندُ إلى عملية «غسل دماغ» ايديولوجي يقومُ بها القادةُ السياسيّون ورجال الدين والمثقّفون السلطويّون والمعارضون الغوغائيّون؛
- والمقاومة، علاوةً على عبثيّتها وعقمها، ليست إلّا ميليشيات و«زواريب» وأعمال خطف على الهويّة، كما أنَّ المقاومين ما هم إلّا «زعران» يسرقون أجهزة التلفزيون والفيديو ويقتلون كُلَّ من يناهضهم بحجّة «التعامل مع العدوّ». أمّا المقاومون الشرفاء فالله يساعدهم: لقد استغلّهم الزعماء من أجل قبض الأموال من هذا النظام العربي أو ذاك؛
- والإسلام تضليلٌ بجنّة مزعومة؛
- أمّا الوحدة العربية فوَهْمٌ، وحلمٌ، وأسطورة ايديولوجيّة بناها الزعماء ومثقّفوهم التابعون العملاء، وما انفكّوا حتى اليوم ينفحون في قِربها المثقوبة؛

- وأمّا النظام الرأسمالي، ومثاله الأعلى نظام الولايات المتحدة الأمريكيّة، فهو نقيض الايديولوجيا؛ بمعنى أنّه لا يخضع لحقائق مطلقة مسبقة وإنّما ينبع من التجريب والبراغماتيّة والعملانيّة.

باختصار، يقول الكثير من الأصدقاء والمعارف لِكُلّ من يخالفهم آراءهم تلك: «أيّها الصديق، أنت مخطئ وواهم، ولا تزال تعيش في أجواء الخمسينات وأوائل الستّينات. وما إصرارك على أفكارك إلّا ضربٌ من العناد. اعذرنا، أيّها العزيز، على وقاحتنا، لكنّك تَيْس!»

II - إنّ أيّ إنسان موضوعي لا يستطيع إلّا أن يُسلّم بصحّة الكثير من أفكار أولئك الأصدقاء والمعارف. فالواقع أن ليس في مكنة أحد منّا أن ينفي انهيار المنظومة الاشتراكيّة، ولا تضليل القادة ورجال الدين، ولا انحراف المقاومة أحياناً كثيرة عن أهدافها الأولى؛ كما أنّه ليس في مقدور أحد منّا أن ينفي الإنجازات التي أحرزتها الأنظمة الرأسماليّة على صعيد التكنولوجيا وعلى صعيد إتاحة مجالات أكبر وأوسع حرّيةً للتعبير عن الفكر.

بيد أن ما يهمّنا هَهنا ليسَ الشكّ في صحّة تعميماتهم تلك - فهذا أمرٌ قد سَبَقَنا إليه الكثيرون - وإنّما يهمّنا التساؤل عن «جدارتنا» في حمل لقب «ايديولوجي» الذي خلعوه علينا، نحن معشر المنادين بالمقاومة والاشتراكيّة والوحدة العربيّة والتلاؤم بين حاضرنا وقيم تراثنا الماديّة والروحيّة. كما يهمّنا أن نتساءل عن براءتهم من ذلك اللقب.

وهذا يستدعي الحديث عن الايديولوجيا. وهذه لا تعريف واحداً لها، وإن كان أكثر تعريفاتها شيوعاً ما يلي:

أ - الايديولوجيا عمليّة إنتاج المعاني والرموز والقيم في الحياة الاجتماعية؛

ب - إنّها مجموع الأفكار التي تختصُّ بها فئةٌ أو طبقة اجتماعيّة ما؛

ج - إنّها مجموع الأفكار التي تُسهم في تشريع (Legitimation) قوّة سياسيّة مسيْطِرة؛

د - إنّها مجموع الأفكار الخاطئة التي تُسهم في تشريع قوّة سياسيّة مسيطرة؛

هـ - إنّها أنماطُ تفكيرٍ مُسبَّقة، دافعُها مصالحُ اجتماعيّةٌ معيّنة.

III - فلنتّفقْ أوّلاً على قصور التعريف الثالث عن تبيان حقيقة الايديولوجيا. فالحال أنْ ليس كُلُّ نظام فكريّ مرتبطاً على الدوام بقوّة سياسيّة **مهيْمنة**، بل إنّه كثيراً ما يرتبط بفكر القوى الاجتماعيّة المعارضة (كحركة الأقليّات العرقيّة والحركة النسائيّة) أو بفكر القوى السياسيّة المعارضة (كاليسار). كما أن القوّة - على نحو ما أثبت «ميشال فوكو» وأتباعه - لا يُمكن أن تكون مقصورة على الجيوش ولا على المجالس النيابيّة «التمثيليّة»، وإنّما هي شبكة معقّدة متشعّبة تتغلغلُ في ثنايا الأفراد والمجتمع، بل في أدقّ حركاتنا وتفوّهاتنا.[١] وهذا ما دفع بـ «فوكو» وأتباعه إلى نبذ مفهوم «الايديولوجيا» نبذاً مطلقاً، وإلى إحلال مفهوم «الخطاب» أو «الإنشاء» أو «القول» (discourse) مكانه.

غير أنه يتوجّب علينا، ثانياً، أن نؤكّد مع النّاقد «تيري إيجلتون» على أنّ مثل ذلك النبذ المطلق يُضيّع الفوارق الهامّة بين ما هو محضُ صراعٍ آنيّ جزئي غير مركزيّ، وما هو صراعٌ أساسي مركزيّ صميميٌّ في الحياة الاجتماعيّة.[٢] إنّ جدلاً ينشأ بين رجلٍ وزوجته على مائدة الفطور حول درجة سخونة الشاي أو القهوة ليسَ إيديولوجياً بالضرورة؛ غير أنّه لا مندوحة من أن يُصبح كذلك حين يتّسع ذلك الجدال ليطولَ مسائلَ تتعلّق بالسيطرة الجنسيّة أو بالأدوار التي «ينبغي» على كُلّ جنسٍ من الجنسيْن أن «يتقيّد» بها. وهذا ما يدفعنا إلى إثبات مقولة «إيجلتون» التالية: إنّ القول لا يكون ايديولوجيّاً في معزلٍ عن قائله - أولاً -، ومَنْ يُوَجَّهُ إليه - ثانياً -، والأهدافِ المركزيّة الأساسيّة التي تتخطّى مجرّدَ النطقِ بالقول - ثالثاً.

ولنتّفقْ، ثالثاً، على ضلال الرأي القائل بأن الايديولوجيا محضُ «وعيٍ خاطئٍ مُضَلّل». فهذا الرأي يفترض أنّ ثمّة أفكاراً «تطابق» الواقع مطابقةً تامّة، وأخرى لا تُطابقه؛ كما يفترض أن ثمّة أشخاصاً معيّنين يحوزون معرفةً ووعياً صائبيْن، وآخرين لا يحوزونهما. وممّا لا شكّ فيه أنّ كثيراً من المثقّفين اليوم يمقتون ذلك الرأي لما فيه من ازدراء للشعب رغم ما قد يسبغه القادة على هذا الشعب من خصال الشهامة والبطولة والتقدّم.

ولنؤكّد، رابعاً، على الفرق البيّن بين «الايديولوجيا» و«التحجّر». فإنَّ عدداً منّا اليوم لا يزال يقرن بين التحجّر والأفكار المُسبقة. بيْد أن علم المعرفة، والنقد الأدبي - ولا سيّما عبر نظريّة «ردود فعل القارئ»[٣] -، كما التجارب اليوميّة المحسوسة تثبت بما لا

(١) Michel Foucault, **Power/ Knowledge**. Edited by Colin Gordon, (New York: Pantheon Books, 1980), p. 68.

(٢) Terry Eagleton, **Ideology: an Introduction**. (London: Verso, 1991), p. 7.

(٣) راجع الكتاب الهامّ الذي أشرفت عليه Jane Tompkins وعنوانه - **Reader Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism,** (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1980).

يدع مجالاً للشكّ أنّ العقل الإنساني مليء بالافتراضات المسبقة التي لا تتمّ معرفةٌ بدونها! . بل إنّ هذه الافتراضات كثيراً ما تكون شائعة بين أفراد مجتمع ما؛ وفي هذا الصدد يُعلّق «تومبكينز» على «ستانلي فيش» فيقول:

> إنّ القارئ يستجيب للكلمات المخطوطة على الصفحة بطريقةٍ دون أخرى لكونه يعمل وفقَ مجموعة القوانين التي استخدمها المؤلّف نفسُه لإنتاج تلك الكلمات.[1]

ولهذا، فإن تحجّرنا آفة؛ غير أنّ أفكارنا المُسبقة ليست بالضرورة كذلك!

IV - على أنّ أهمّ ما يجب التشديد عليه بعد كُلّ ما تقدّم هو أنّ ثبات الايديولوجيّات وانتشارها - ماديّة كانت أم روحيّة، «عقلانيّة» أم «غيبيّة»، على ما في هذه التعريفات من تعسّف وقصور - يشيران ولا ريب إلى رغبات وحاجاتٍ شعبيّة أصيلة. فليس من المعقول أن تؤمن أعدادٌ ضخمةٌ من الجماهير بأفكارٍ غير ذات معنى وَطَوال فترة سحيقة من الزمن؛ كما أنّه ليس من المعقول أن تُعذَّبَ أجيالٌ تلو أجيال، ويموتَ فتيانٌ وفتياتٌ وشيوخٌ ورجالٌ ونساء من أجل قضايا لا معنى لها ومن أجلِ أهداف «ضُلِّلوا» بها عشرات السنين بل مئاتها.

إلاّ أنّه لا ينبغي بَعْدَ تأكيد «وظيفيّة» الايديولوجيا - عنيْتُ كونَها تعبيراً عن حالة سلوكيّة شعوريّة مجتمعيّة - أن نقفز إلى ضفّة «الشعبويّة» (populism) التي عرّفها المنظّر السياسي الأمريكي «ادوارد شيلز» بالكلمات التالية:

> إنّها إيمانٌ بإبداع الناس العاديّين [أي غير المتعلّمين وغير المثقّفين] وبقيمهم الأخلاقيّة العليا. وهي ترى فضيلتَهم في خصائصهم الحقيقيّة [الحاليّة] أو في إمكاناتهم المستقبليّة سواءً بسواء.[2]

فالحالُ أنّ كثيراً ممّا تقوله «الجماهير» خاطئ، بمعنى أنّه غير مستند إلى أُسس علميّة، وإنْ كانَ مؤشّراً على حقائق أخرى تتعلّق بتطوّر المجتمع وبناه الماديّة والروحيّة. فالقول إنّ النساء أقلُّ عقلاً من الرجال قولٌ خاطئ من الناحية العلميّة خطأً فادحاً، وإنْ كان يرتكز إلى بنية دينيّة فكريّة اجتماعية معيّنة نمت عبر السنين والعقود.

V - كيف نترجم بعضَ ما قلناه على صعيد بعض أحداث السنوات العشر الأخيرة في الوطن العربي والعالم؟

(١) المصدر السابق، ص **xvii**.

(٢) Edward Shils, **The Intellectuals and the Powers**, (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1972), p. 20.

* أوّل ما يجب أن نلحظه هو ضرورة عدم السماح لأنفسنا بالانسياق وراء التعميمات التي يطلقها على أسماعنا المبشّرون بـ «موت الايديولوجيا»، يمينيّين كانوا أم يساريّين، حداثيّين أم تقليديّين. ولعلّ أكثر من أطلق هذا الشعار عقب انتهاء الحرب العالميّة الثانية قد كانوا أتباع الديموقراطيّة كما مورست في الولايات المتحدة الأمريكيّة. فحسب أولئك الأتباع - على نحو ما لاحظ «إيجلتون» مرّةً أخرى - فإنّ إرسال دبّابات إلى تشيكوسلوفاكيا دليلٌ على التعصّب الايديولوجي الذي ينتهجه الاتحاد السوڤياتي؛ في حين أنّ البحث عن هدف سياسي «متواضع وبراغماتي» من نوع قيام الولايات المتحدة بإسقاط حكومة ديموقراطيّة انتخبها الشعبُ التشيلي انتخاباً مباشراً هو - في رأي أولئك أنفسهم - «تأقلمٌ واقعيٌّ مع حقائق الحياة»![1]

وفي هذا الصدد لا بُدّ من إبراز الملاحظتين التاليتينْ:

أوّلاً: إنّ المطالبة بأهداف «متواضعة وبراغماتية» هي الأُخرى تعبير عن موقف ايديولوجي يرفضُ الرهان على المستقبل، وإنْ كان هذا الرفض كثيراً ما يؤدّي إلى دمار المستقبل بحجّة الحفاظ على «رفاهية» الحاضر. إنّ مئات الآلاف من الناس سوف يموتون من سرطان الجلد أو سوف يُصابون بالسُّدّ[2] بعد أن يتمّ تدمير طبقة الأوزون؛ ومع ذلك فإنّ الشركات الأمريكيّة تواصل بيْع الكيمياويّات الضّارّة بهدف زيادة أرباحها الآنيّة ليس إلاّ.

ثانياً: إنّ نقيض الايديولوجيا في رأي كثير من أولئك الأتباع هو الديموقراطيّة بالمعنى الأمريكي الرأسمالي. ولذلك فإنّه يجب التشديد الدائم، من قِبَلِنا، على مخالفة الولايات المتحدة عبر تاريخها المديد - الذي نحتفل بدخوله عامه الخمسمئة - للديموقراطية في كثيرٍ من بقاع العالم. يقول «نعوم تشومسكي»[3] إنّ بلاده قد قلبت نظامَ الحكم في غواتيمالا عام ١٩٥٤ رغم شعبيّة هذا النظام العارمة باعتراف وكالة المخابرات المركزيّة الأمريكيّة ذاتها؛ وكان السبب في الانقلاب قيام غواتيمالا بخطوات حثيثة في مجال الإصلاح الزراعي وبناء القوميّة المستقلّة. ويضرب شومسكي مثالاً آخر على «ديموقراطية» أمريكا، هو رفضها قيام انتخابات حرّة في نيكاراغوا عام ١٩٨٤؛ فقد حرّضت إرهابيّي مجموعات «الكونترا» على ضرب مراكز الاقتراع لأنّ الانتخابات لم توافق شروط الولايات المتحدة؛ غير أنّ هذه

(١) Eagleton، المصدر المذكور سابقاً، ص ٤.

(٢) مصطلح طبّي موازٍ للفظ Cataracts، ويعني «إعتام عدسة العينْ».

(٣) محلّل سياسي وأستاذ اللسانيّات في جامعة أم. آي. تي. في الولايات المتحدة. وسوف تنشر الآداب في عددها القادم نصّ آخر مقابلة أجرتها معه مجلّة أمريكيّة.

عادت فوافقت على حصول انتخابات عام ١٩٩٠، ولكنْ بعد أن أنهكت البلاد بممارسات «الكونترا» الإرهابيّة وبالحصار الاقتصادي، فكان أن فاز مرشّح الولايات المتحدة.

ولا ينسى «تشومسكي» قبل إسدال الستار على الديموقراطيّة «العملانيّة» غير «المؤدلَجة» لسياسة أمريكا الخارجية أن يُذكّر بأنّ أمريكا قد قامت منذ خمسمئة سنة - على أيّام المرحوم «كريستوفر كولومبوس» - بأسوأ عمليْن من أعمال الإبادة الجماعيّة: تدمير الأمريكيّين الأصليّين الذّين كانوا يُقدّرون بعشرات الملايين(!)، وتحطيم أعدادٍ ضخمةٍ من الإفريقيّين عبر تجارة الرقيق.

** وأمّا ثاني ما يجب تأكيده فهو أنّ هزيمة أنظمةٍ ما لا تعني **بالضرورة هزيمة جميع الأفكار** التي تستند إليها، ولا تعني **بالضرورة** اضمحلالَ المشاعرِ والرغباتِ والحاجاتِ الشعبيّة الأصيلةِ الظاهرةِ والدفينةِ التي حملت تلك الأنظمةَ إلى سُدّة الحكم أو غذّت مخزونها بتشريعات فكريّة تبرّر قمعَ هذه الأنظمة وتسلُّطَها. إنّ مقولة «فؤاد عجمي»[1] المشدِّدة على «موت القوميّة العربيّة» في أعقاب هزيمة ١٩٦٧ ورحيل الرئيس عبد الناصر، **هي التي يجب أن تموت**. والغريب أنّ هذه المقولة عادت إلى البروز مع فشل الرئيس صدام حسين في «ضمّ» الكويت إلى العراق صيف ١٩٩٠.

إنّنا نستغرب بروز هذه المقولة في أواخر الستّينات وعودتها إلى البروز اليوم، لأنّها تغفل حقائق أساسيّة. فلو صحّ أنّ فكرة الوحدة العربيّة قد ماتت، فكيف نُفسّر أنّ غالبيّة العرب يؤيّدونها، بشكلٍ أو بآخر، حسب استطلاع قام به د. سعد الدين ابراهيم وآخرون؟[2] وكيف نُعلّل التظاهرات الحاشدة التي عمّت الوطن العربي عقب هزيمة ٦٧ وموت عبد النّاصر؟ أتُرانا نقول إنّ تلك التظاهرات قد كانت محض تعبير عن عجز الجماهير وتجديد ثقتها بالأب حتّى حين يكون مهزوماً؟ وكيف نُعلّل التظاهرات التي حصلت عام ١٩٩٠ في الجزائر والأردن وفلسطين وتونس وموريتانيا والمغرب والسودان ولبنان وغير هذه البلدان، تأييداً للعراق؟ هل نقول إنّ جميع المتظاهرين كانوا «يبصمون» على جميع إجراءات النظام العراقي، أم نقول إنّهم كانوا يؤمنون بضرورة تقاسم العرب ثرواتهم فيما بينهم، وضرورة مواجهة «اسرائيل» بالسلاح الفتّاك، ووجوب وضع النفط في تصرّف العرب لا في تصرّف أعدائهم؟

ومن الممكن أن نقول شيئاً مماثلاً عن المقاومة في فلسطين وفي لبنان. فالحقّ أنّ هزيمة المقاومة الفلسطينيّة والحركة الوطنيّة اللبنانيّة في آب ١٩٨٢ لم تقضِ عليهما قضاءً مُبرماً؛ وهذا ما شهدت عليه الانتفاضةُ الفلسطينيّة، والعملياتُ العسكريّة الفلسطينيّة عبر بعض الجبهات العربيّة، والمقاومةُ الوطنيّة اللبنانيّة في مختلف المناطق المحتلّة. ويمكن القول بثقة تامّة إنّ تجاوزات المقاومة اللبنانيّة والفلسطينيّة - بما في ذلك مصادرة رأي الشعب المقهور أحياناً، وسرقة أجهزة التلفزيون والڤيديو، واحتلال الشقق، وقتل المخالفين بتلفيق تهم الخيانة بحقّ الوطن، واستشراء ظواهر المذهبيّة والشوفينيّة والاستسلام - لم تُنهِ المقاومتين رغم شراسة الهجوم وتضافر الأعداء. ذلك أنّ المقاومتيْن تستندان، بغضّ النظر عن التجاوزات وضيق أفق القادة، إلى رغبة شعبيّة أصيلة لا تقنع بما دون الاستقلال والحرّيّة.

*** وهذا ما يدفع بنا إلى تأكيد حقيقة ثالثة كادت أن تغيب في مَعْمعة التنظيرات الشامتة بـ«موت الايديولوجيا» والمُهلّلة للإغراقِ في قتلها. وهذه الحقيقة - وليعذُرْنا الجميع للكلمة المُستهلكة الممجوجة البعيدة عن زوح العصر، عصر النظام العالمي الجديد - هي «النّاس»، النّاس المثابرون على تحقيق أهدافهم. إنّ المُهلّلين لـ«موت الايديولوجيا» يُنظّرون كذلك لـ«موت» الجماهير الشعبيّة التي يؤكّدون أنّها قد شبعت موتاً بعد حزيران ١٩٨٢ وتدمير العراق.

ولا شكّ في أنّ الحديث عن سلبيّة الجماهير حديثٌ طويل وهامّ، وسوف يُسجّل أولئك المنظّرون - ويا للأسف! - نقاطاً كثيرةً لصالحهم. غير أنّ أبرز ما يطرحونه اليوم بديلاً «لايديولوجيّاً» و«علميّاً» و«عقليّاً» عن تلك الجماهير هو التالي: العمل السياسي الديبلوماسي بما لا يتنافى مع الشرعيّة الدوليّة وأهداف النظام العالمي الجديد!

بيد أنّ المنظّرين للتقيّد بالشرعيّة الدوليّة وحدها وللعمل السياسي وحده ينسون أو يتناسون أنّ الأُسسَ الدُنيَا للعقلانيّة الحقّة تدعونا إلى عدم الاستكانة للشرعيّة الدوليّة التي أثبتت في السنتين الأخيرتيْن وقوعَها في أسر السياسة الأمريكيّة **الامبرياليّة** - وعذْراً مرّة ثانية لاستخدام مصطلحٍ ايديولوجيّ آخر. وينسى أولئك المنظّرون أو يتناسوْن أن الاعتماد على «الحربقة» و«الدهلزة» ولقاءات «خلدة» و«مدريد» و«جنيف» و«واشنطن» لن تحقّق وحدها الحرّيّة والاستقلال للضفّة والقطاع - كي لا نقول لكامل فلسطين - ولا للجنوب اللبناني والبقاع الغربي والجولان. إلاّ أنْ يظنّ الظّانّون أنّ أشقّاءنا المصريّين قد أبلَوْا بلاءً حسناً حين تخلّوْا عن «أوهامهم الايديولوجيّة»، فظفروا

(١) أستاذ العلوم السياسيّة في جامعة «جونز هوبكنز» في الولايات المتحدة. أشهر كتبه المأزق العربي، والإمام المختفي.

(٢) الاستطلاع نُشر في كتاب هامّ صدر عن مركز دراسات الوحدة العربيّة في بيروت.

بسيناء معزولة. . . وبأعلامٍ اسرائيليّة ترفرف في سماء القاهرة، ووعودٍ جوفاء بالازدهار الاقتصادي والرخاء الاجتماعي.

إنّ ظروف العمل الشعبيّ والعسكريّ المنظّم والموحّد صعبة اليوم، وقد تكون صعبةً جدّاً. فالدول العربيّة قد أغلقت أبوابها أمام العمل العسكري لجيوشها ولفصائل المقاومة الفلسطينيّة منذ ما قبل اجتياح ١٩٨٢؛ و«الشرعية اللبنانيّة» قزّمتْ البندقيّة الفلسطينيّة في الجنوب اللبناني؛ والنظام العالمي الجديد يعمل للإجهاز على آخر رمقٍ من العنفوان القومي العربي على الصعيد الرسميّ العربيّ؛ والعدوّ الصهيوني يبيّت اعتداءً محتملاً ضد الجنوب لكسر شوكة المقاومة الوطنيّة والإسلاميّة. كلّ هذا صحيح. غير أنّ إقناعَ العقلاء بـ «حياد» أمريكا (أو تحييدها)، وبكسرِ شرّ اسرائيل بالحسنى وبالقرارات الدوليّة التي أعطتها ولا تزال تعطيها شرعيّةَ وجودها ذاته، لهو أمرٌ أبعدُ ما يكون عن العقلانيّة. . . بل إنّنا لا نغْلو إذا نحنُ رمينا دُعاته بالوهم «الايديولوجي» المُضَلِّلِ والمُضَلَّل!

VI ـ لا يَسَعُ هذه المقالة، انسجاماً مع أوهامها الايديولوجيّة الغارقة في أمنيات السبعينات والثمانينات، إلّا أن تُنهي ذاتها بما دأب على التأكيد عليه جيلُنا الشابُّ آنذاك:

ـ باعتزازنا المطلق بالتحالف المُشرّف الذي ربط بين شعبيْنا اللبناني والفلسطيني؛

ـ وبالعمل على استنهاض مشروع علمانيّ لبنانيّ عروبيّ يتخطّى سلبيّات الحركة الوطنيّة اللبنانيّة قبيل ١٩٨٢ وبعدها، دون أن يتنكّر لمبادئها الأساسيّة؛

ـ وبالوفاء ـ كلمة أو فعلاً أو بهما معاً ـ لجحافل شهداء الغزو الاسرائيلي الهمجيّ: لبنانيّين وفلسطينيّين وسوريّين وعرباً آخرين، في صور وصيدا وعين الحلوة والرشيديّة وخلده والمتحف والرملة البيضاء والكولا وصبرا وشاتيلا وبرج البراجنة وبرج أبي حيدر، وفي كُلِّ قرية ومدينة لبنانية رفضت ولاتزال ترفض أن تكون ضحيّة السلم العالمي المزعوم.

في مثل هذه الأيام لعشر سنوات خلت كان لبنان وكانت فلسطين يقبضان على حلمٍ يوشك أن ينسلّ بين أجفانهما. وكانا يرسمان بوجع حارق حيناً، وبقطرات شموع ذائبة أحياناً أخرى، تباشيرَ مقاومةٍ وطنيّةٍ لبنانيّةٍ وانتفاضةٍ فلسطينيّةٍ، وأحلاماً، و«أوهاماً» أخرى تفوق في أصالتها وإشراقها «حقائقَ» الطغيان.

جماليّات أيّام الحصار

محمّد دكروب

● **اللّيل. . والقناديل**

بيروت: أيّام الحصار، ١٩٨٢.

ليلة الجنون التدميري المبرمج. . غارات. غارات. قصف بحري. قصف برّي. غارات متواصلة منذ الصباح حتّى هذا اللّيل الأسود. ظلمات فوق ظلمات. ليس من ضوء في أيّ مكان سوى البروق الخاطفة المنطلقة مع انفجارات الصواريخ، والحرائق، والقنابل المضيئة الهابطة من السماء. . .

المدينة تهتزّ من جذورها.

والطائرات الاسرائيلية تعربد فوق البناية التي نسكنها. هكذا كنّا نشعر. لا ملجأ في البناية. القلق يحتدم داخل الرأس. قلق على ابنتيّ الصغيرتينْ: **لينا** (عشر سنوات) **وتانيا** (ثماني سنوات). . .

أضواء برتقاليّة تدخل من النوافذ. الطفلتان تركضان باتّجاه النافذة. نركض خلفهما، زوجتي وأنا. الطفلتان تتأمّلان السماء مبهورتين. نتأمّلها معهما:

طائرة في الأعالي، وقد ألقت عدّة قنابل مضيئة: قناديل تهبط ببطء، تضيء السماء وأجسام البنايات المظلمة. ومن الأرض تنطلق المدافع المضادّة. القذائف تترك خلفها خطّاً طويلاً منحنياً من الضوء الأحمر. خطوط الضوء المنطلقة من الأرض تتلاقى حول منطقة القناديل الهابطة. المشهد كأنّه ثريّا نورانيّة هائلة معلّقة، أو قبّة شاسعة من أضواء برتقاليّة وخطوط ضوئية حمراء تتلامع وتتوسّط السماء السوداء.

الطفلتان منبهرتان. لم تعد أصوات الانفجارات تعني لهما شيئاً. . تتأمّلان القناديل وخطوط الضوء المتلاقية حولها. تهتفان معاً بفرح:

ـ ياه! السما قدّيش حلوة. .

انتبهتُ إلى أنّ المشهد بالفعل جميل جدّاً: أضواء مهرجانيّة هائلة الحجم، باهرة الجمال.

وللحظات تشاغلتُ عن أصوات الانفجارات وعن رصدي لمدى بعدها أو قربها من البناية. . نسيتُ هذا كلّه. . بهرتني الأضواء. . دخلتُ في عالم الطفلتين. .

لحظات. . وعادت أصوات الانفجارات إلى سمعي. عدتُ إلى الواقع، والقلق على الطفلتين. البناية ترتجف، والمدينة تهتزّ من جذورها.

ولكنّ الأضواء لاتزال تتلامع في تشكيلات متنوّعة باهرة الجمال.

على أنّ هذا الشكل من الجمال لا يرتبط، ضرورةً، بالطاقة التدميريّة الكامنة فيه!.

فهل يكون للحرب ـ في بعض جوانب منها ـ جماليّاتها؟!.

ـ تصير للحرب جماليّاتها، عندما تتحوّل الحرب من مجرّد عدوان إلى احتدامٍ ملحميّ. . عندما تتنامى **المجابهة**، في مختلف تنويعاتها وأشكالها.

في أيّام الحصار، ابتدع ناس بيروت العاديّون، كما أبدع عديدٌ من المبدعين، جماليّات من كلّ نوع. جماليّات لم تكن في البال، وصارت في الواقع.

ولعلّ من أصفى تجلّيات ذلك الإحساس الجماليّ أنّنا كنّا، وسط الجحيم والعطش والجوع والموت اليومي، **سعداء**. .

كنّا في الوضوح الكامل. . وكنّا نجابه مباشرة، وبوعي عفويّ، وبوضوح غير ملتبس: العدو الواضح، المباشر.

● **الحجارة/التماثيل**

. . وصار إحساس سكّان بيروت بحجارة بيروت وأشيائها أكثر قداسة من الإحساس تجاه العمل الفنّي المنحوت. كأنّ الحجارة هذه تماثيل آلهة في معبدٍ عريق. .

بين غارة وغارة، كان ناس بيروت يخرجون إلى شوارعها، يتلمّسون جراحها الجديدة. . بيروت، الجسد الحيّ الصامد لسكّان صامدين صابرين مقاتلين.

العيون تتطلّع إلى الانهيارات الجديدة: الثقوب في الجدران ثقوب في القلوب. وجراح المنازل والطرقات سكاكين تحفر أثلاماً في الجسد الحيّ. النوافذ التي اندلعت منها نيران الحرائق توقد النيران في الروح.

الوجوه التي لا يعرف بعضها بعضاً تكتشف أنّها تعرف بعضها من زمان. كلّ واحد يقول للآخر: «الحمد الله على السلامة». . ثمّ: «يلّلا يا جار. . تعال ننظّف الدنيا». . ويندفعون لتنظيف الشوارع. . فالزجاج المحطّم المكسّر والمسحون يغطّي الشوارع والأرصفة والطرقات. . زجاج زجاج. وحطام من كلّ نوع. والعيون موجوعة وحزينة وغاضبة. الرفوش والمكانس تعمل. الشوارع تصير نظيفة، الزجاج والحطام يتجمّع أكواماً في الزوايا الجانبيّة.

كأنّ الحرب انتهت، ولا غارات جديدة!. وكأنّ لا صواريخ ستنطلق من البوارج في البحر ومن المدافع في رؤوس الجبال، لتصبّ، مجدّداً، فوق بيروت وفي الشوارع نفسها. .

ناس بيروت يعرفون بوضوح: أنّ الغارات ستُستأنف، والتدمير سيتواصل، والحطام سيملأ الطرقات من جديد. . . ومع هذا فإنّهم يندفعون في تنظيف الشوارع من الحطام، في كلّ مرّة، وباستمرار، وبالحماسة نفسها، وبالعشق نفسه. . بل هو العشق الذي يتزايد مع كلّ تدمير جديد. .

صوفيّون هم سكّان بيروت، أيّام الحصار. مندمجون هم بها. متوحّدون بحجارتها المحترقة. الحجارة/التماثيل. يتأمّلونها بحبٍّ أسطوري، كما المتعبّد لتماثيل الآلهة في معبدٍ عريق، اسمه هذه المرّة: بيروت الحصار.

● كتابات الحصار/ تفاعلٌ يومي بالقارئ

. . فكيف كان الكتّاب/ الشعراء يكتبون أيّام الحصار؟.
ماذا كانت الكتابة تعني لهم، وللنّاس، وللمقاتلين؟

ليس من **كتابة في المطلق**. كلّ **كتابة** تحمل نبض زمانها، وصراعاته أيضاً. وبالإضافة إلى دورها الأعمّ في الزمان، فللكتابة، في حالاتٍ وأوضاعٍ معيّنة، دورها الخاصّ، أو وظيفتها الخاصّة، المحدودة بحدود تلك الحالات والأوضاع.

الكثير من كتابات أيّام الحصار كانت تحتوي الجانبين معاً.

في المقالة التي كتبها **سعدي يوسف** قبل يوم من مغادرته بيروت، مع المقاتلين الفلسطينيّين، قال إنّه لا يستطيع معرفة القيمة الأدبيّة والشعريّة لما كتبه خلال أيّام الحصار، الصعبة والمجيدة، ولكنّه يعتزّ بها «شهادة وذكرى، ومن يدري ـ يقول ـ فلعلّني معتزّ بها شعراً!» ـ (**الطريق**: كانون أوّل ١٩٨٢).

أستطيع أن أقول، مع سعدي، إنّ شعور الاعتزاز هو الشعور الأرسخ والأبقى في أعماق كلّ الكتّاب/الشعراء الذين **قاوموا الحصار**، ولو بمقالةٍ أو قصيدة كتبوها، عن أيّام بيروت الحصار وناسها الرائعين.

أقول: «قاوموا الحصار»، لأنّهم ـ ربّما لأوّل مرّة في حياتهم ـ كانوا يلمسون، مباشرة، الأثر النفسي المباشر لما يكتبونه، في كيفيّة تعامل النّاس مع هذه الكتابات. كانت الكتابة، في تلك الأيّام، أداة رائعة من أهمّ وأعمق أدوات التماسك النفسي، للكاتب وللقارئ معاً، بوجه الحصار والجحيم وجنون التدمير وفقدان نقطة الماء ولقمة الخبز.

وكان الواحد منّا يعرف، يوميّاً، وقْع هذه الكتابات، في نفوس الناس من حوله حيث يسكن، وفي نفوس المقاتلين في مختلف المواقع الأماميّة، حيث كانت الجرائد تصل إلى المقاتلين، مع كلّ صباح، وحتى أيّام القصف.

□**حسين مروّة**: «. . كان الأبطال المقاتلون على خطوط النّار يقرأوننا بين القذيفة والقذيفة، وكان فرح عيونهم وبنادقهم بالكتابة يأتينا بصوت مسموع. . . كانت لأبطال القتال على خطوط النّار آراؤهم واجتهاداتهم، في كلٍّ ما نكتب، وكانت الكتابة تستوحي بطولاتهم، وتستوحي أيضاً آراءهم واجتهاداتهم عن الكتابة. . . كان عشقنا جميعاً **تراب** بيروت وقضيّة الوطن، هو العشق الوحيد المتبادل بين الكتابة وبطولة المقاتلين في خطوط **النار**» ـ (**الطريق**: حزيران **١٩٨٣**).

ولعلّها من الحالات النادرة، في تاريخ كلّ كاتب، أن يعيش حالة التوحُّد هذه بالقرّاء؛ أن يعيش، مباشرة، هذا التفاعل الحيّ، الخصب، الملموس، بالقارئ ـ ليس بالمفهوم العام للقارئ، بل بقرّاء معيّنين، يعرفهم، يعيش معهم، أو يعرف، ربّما في اليوم نفسه، أنّ مقالته قد وصلت بالضبط إلى حيث أراد لها أن تصل، وأنّ حالات جديدة وأحداثاً وصوراً تستدعيه أن يكتبها، يقاوم بها الحصار، يقاومه فعلاً.

ولعلّ آخر ما يفكّر به الكاتب والشاعر، في هذه الحالة، أن يسعى في كتابته لبلوغ ما يُقال له «أدبيّة الأدب» أو «شعريّة الشعر»!. . إنّه فقط يكتب ـ أي يعيش، يقاوم، يغوص في أعماق

ما يجري، ينغمر في لجج النار. . ولتذهب «أدبيّة الأدب» و«شعريّة الشعر» إلى الجحيم! . . فلو فكّر الكاتب لحظة واحدة، وهو وسط النّار، بهذا المفهوم النخبوي، لما استطاع أن يكتب حرفاً واحداً. . لما استطاع أن يتماسك، ويقاوم، ويعيش إحدى أندر حالات الشعور بالتوحُّد بالقارئ، بالآخر، بالمدينة، بالمكان، بالحركة الفعليّة الحقيقيّة للتاريخ.

هنا ـ هنا بالتحديد ـ مصدر الاعتزاز الذي أشار إليه «**سعدي**»، والذي كان يعيشه كلّ الذين كتبوا، داخل الحصار، لبيروت الحصار، وللمقاتلين.

«**لو لم أكتب أيّام الحصار لمتُّ قهراً**» ـ يقول حسين مروّة في حديث أُجري معه، بعد الحصار. كانت الكتابة هي الحياة نفسها للكاتب، بما هي مقاومة للموت. . وكنّا ـ فعلاً ـ سعداء إذْ نكتب.

. . وصرنا نكتب في أيِّ مكان، وفي أيِّ زمان. .

● **الكتابة. . خارج «طقوسها». .**

في البداية كنّا نكتب، والقصف يهزّ الشوارع والبيوت، ولكن تحت نور الكهرباء. . ثمّ ساد الظلام كليّاً. قطعوا عنّا الكهرباء. فصرنا نكتب في ضوء قناديل الغاز. . ثمّ اختفت قناني الغاز فصرنا نكتب في ضوء الشموع.

أحياناً كنّا نكتب ونحن جلوس خلف طاولة، كأيّ كاتب في أيام عاديّة. . ثمّ صرنا نكتب حيث نكون: تحت أدراج البنايات، حيث نحتمي من القصف. . وفي الملاجئ، أو في المستشفيات الميدانيّة، وأحياناً في المواقع الأماميّة نفسها. ونكتب في **المطبعة** حيث هدير الآلة الطابعة الضخمة يتشابك مع هدير الطائرات المعربدة وانفجارات الصواريخ، حولنا وحوالينا وفوق رؤوس البنايات. .

. . ونسينا كلّ «الطقوس» التي اعتاد الواحد منّا أن يمارسها ليدخل في . . «حالة الكتابة»!.

□ **حسين مروّة**: «. . أكتب في لحظة يعربد فيها الخطر المباشر فوق رأسي. . إذْ الهمجيّة الصهيونيّة تعربد في السماء، وفي الأرض، وفي البحر» ـ (**النداء**: ١٣ آب ١٩٨٢).

هذه الصورة لا تنحصر بذلك اليوم من آب، بل هي تكاد أن تكون صورة كلّ يوم من أيّام الحصار: القذائف الأميركو ـ إسرائيلية تنهال على بيروت وسكّانها، وعلى المخيّمات الفلسطينيّة، وحتّى على مقابر الشهداء. . من الطائرات في السماء، ومن البوارج في البحر، ومن المدافع التي نصبها الإسرائيليُّون فوق الجبال والتلال المحيطة ببيروت. .

والموت يندفع، عاصفاً، في شوارع بيروت وفوقها ومن حولها.

وبيروت الرائعة تقاتل.

كلٌّ يقاتل في ميدانه، وبالسلاح الذي يستطيع استخدامه.

. . **وحسين مروّة** يكتب، وسط هذا الجحيم. . وكذلك **سعدي يوسف**، في الطابق الثامن من بناية عالية جدّاً في رأس بيروت، يتأمّل نيران الصواريخ المنطلقة من البوارج الحربيّة الرابضة تجاه شرفته بالذات. . ويكتب الشعر، يرسم صورة «مريم» التي تأتي إليه، في الحلم وفي الواقع، تحمل الشعر وأخبار المقاتلين. . **وأدونيس** ترك «طقوسه» كلّها، وصار يكتب، بطواعية، في كلّ مكان، وحتّى تحت ضوء شمعة في ظلام الملجأ. . والشّاعر **جليل حيدر** يكتب نثراً، بين معركة ومعركة، حيث هو في أحد مواقع القتال الأماميّة. .

. . **وحبيب صادق**. . **عصام محفوظ**. . **غالب هلسا**. . **محمود درويش**. . **معين بسيسو**. . ومختلف الذين كانت لهم «طقوس» في الكتابة فغادروها. . واكتشفوا أنّهم يستطيعون أن يكتبوا خارج «الطقوس» وحتّى ضدّها. . وتواجدت «حالات الكتابة» في كلّ آن وكلّ مكان:

□ «كنّا نكتب تحت القصف فعلاً ـ قال **سعدي يوسف** ـ في مبانٍ بلا ملاجئ، وعلى ضوء الشموع، عيوننا محتقنة من السهر، وأيدينا ترتعش من رَهَقٍ ونَصَب، وشفاهنا يحرقها الظمأ، ورائحة أجسادنا عرق وطين» ـ (**الطريق**: كانون الأوّل ١٩٨٢).

على أنّ **حسين مروّة** عاد إلى واحد من «طقوسه» النجفيّة في الكتابة: رأيته متربّعاً في جانب محدّد من قاعة واسعة في البيت المقيم فيه. وعلى ركبتيه عدّة أوراق، مسنودة إلى كتاب، والقلم بيده يخطّ على الأوراق. . هكذا كانوا يكتبون دروسهم في النجف: متربّعين.

الفرق: أنّ حسين مروّة، أيّام الحصار، كان **يمتشق** القلم.

ليس مجازاً ما أقول بل هو الواقع: فالقلم هو أداة حسين مروّة الرئيسيّة في المقاومة، وفي توصيل المعرفة، وفي بعث الفرح. . . وصار القلم بيد حسين مروّة، أيّام الحصار، سلاحاً حقيقيّاً. فهو إذْ يدخل في الكتابة، يدخل في حالة القتال. يشعر، بالعمق وبالأعصاب وبنبض العقل أيضاً، أنّه يقاتل. ويرى، في التصوّر وفي الحقيقة، أنّه يصارع العدوّ. . بل أقول، من موقع معرفتي اليقينيّة بحسين مروّة: إنّه، وهو في حومة الكتابة، وفي عمق تلك الحالة الصوفيّة من التوحُّد بموضوعه، يشعر، بالفعل وبالغريزة وبالعقل، أنّ الانتصار في المعركة ضدّ العدوّ متوقّف، أيضاً، على ما ينجزه من كتابة في ذلك اليوم بالذات.

كان يذهب إلى الكتابة بشعور الذاهب إلى الخطوط الأماميّة. .

لعلّه، انطلاقاً من هذا الشعور، جعل عنوان زاويته اليوميّة في «النداء»: «**الوطن المقاتل**».

ولعلّ كتابات حسين مروّة اليوميّة عن بيروت الحصار ـ خلال أيّام الحصار ـ كانت هي الأقوى فاعليّة، والأشدّ التصاقاً بناس بيروت وبالمقاتلين وبالمدافعين عنها، والأكثر وصولاً إلى هؤلاء الناس، وهي الصوت التحريضي الصادق الواثق بالانتصار، الصوت الذي لم يغب عن ناس بيروت طوال أيّام ذلك الجحيم المتفجّر بكبرياء الصمود ومجد المقاومة.

«الطقس» الوحيد الذي مارسه الكتّاب والشعراء هو: **الكتابة**.. الكتابة في قلب الحدث، ومن خلاله، وعنه دون أيّ خوف من هذه الاستجابة ـ الآنيّة ـ للحدث.

● سعدي.. في ليل «الحمرا»..

.. وكان من «طقس» **سعدي يوسف**، عندما يكتب شيئاً ما، أن يحمل ما يكتبه ويخرج ليوصله إلى جريدة **النداء**، حيث كان ينشر، بشكل يومي تقريباً، مقالة أو قصيدة وأحياناً مطوّلة شعريّة دفعة واحدة..

ويكون الوقت ليلاً. والظلام كامل شامل. والشقّة التي يسكن فيها سعدي، كانت في منطقة رأس بيروت، قرب البحر. أمّا مكان الجريدة فهو في منطقة «الزيدانيّة». المسافة طويلة جداً.. شوارع وأزقّة وأحياء وطُرُقات فرعيّة كثيرة. يسير سعدي في الظلام. يستهدي أحياناً بمصباح بطّارية دقيق كقلم الحبر، هذا عندما تتوفّر لسعدي البطّارية!.. «سهلٌ أن يغادر المرء شقّته، في بداية الليل، لكنّ الصعوبة ـ يقول سعدي ـ هي في العودة، إذْ تشتبك المسالك والدروب والمنعطفات، وتضيع الشواخص والثوابت في العتمة العجيبة، فلا تدري أيّ مدخل تدخل، وأيّ سبيل تسلك، وإلى أيّ وجهة يقودك هذا الدرب أو ذاك» ـ (**النداء**: ٢١/٦/١٩٨٢).

وفي النهارات، كان سعدي يستفيد من فترات الهدوء النادرة، «فيخطف رجله» إلى أكثر من مكان: إلى بعض المواقع الأماميّة، حيث فصائل من «القوّات المشتركة» الفلسطينيّة ـ اللبنانيّة، وحيث كان يلتقي أيضاً ببعض المناضلين من بلدان عربيّة أخرى.. في هذه المواقع كان سعدي يتزوّد بما لا يتيح له البقاء في شقّته التزوّد به.. ويلمس، على أرض الواقع العملي، كيف تستطيع هذه البيروت العربيّة الرائعة الصمودَ أيّاماً وأسابيع وشهوراً طويلة مريرة ومجيدة داخل أشرس حصار وأشرس قصف وأكثفه في تاريخ الحروب الحديثة. وهنا وهناك يلتقي سعدي بعدد من الكتّاب والشعراء العرب، في المواقع، في محطّة الإذاعة الفلسطينيّة، في مقرّ جريدة «المعركة» التي صدرت خلال أيّام الحصار، وفي «السفير» و«النداء».. ويحنّ إلى منطقة «الفاكهاني» ـ حيث كانت مقرّات فصائل المقاومة الفلسطينيّة ـ فيتسلّل إلى هناك.. وفي مختلف هذه الأمكنة كان سعدي يلتقي بالكثيرين (**معين بسيسو**.. **محمود درويش**.. **غالب هلسا**). وبالأخصّ الشاعر العراقي **جليل حيدر** الذي حمل السلاح وشارك في المقاومة في المواقع الأماميّة. وقد رسمه سعدي في مقطوعة نثريّة جميلة بعنوان «موقع متقدّم»: «كان فرحاً باختياره، فرِحاً بالانسجام الذي حقّقه بين فكره وفعله.. سلاحه بيده، ورفاقه من حوله، وهو يؤدّي واجباته بدقّة قد لا تتوافر لدى العديد من زملاء حرفته، وهو الشاعر» ـ (**النداء**: ٢٣ حزيران ١٩٨٢).

وبين الغارة والغارة يتنقّل سعدي من مكان إلى مكان، عائداً إلى شقّته، في أعالي رأس بيروت، يكتب ما ألزم نفسه بكتابته، يومياً، ثمّ يغادر ليعاود مسيرته الليليّة، عبر شارع الحمراء، وسائر الدروب والمسالك، باتجاه جريدة «**النداء**».

ويقول سعدي (الذي يشتغل، عادة، على قصائده بهدوء، وحرفة، ومدى طويل، كما الصائغ الفنّان الطويل البال..) إنّه كتب خلال أشهر الحصار أكثر ممّا يكتبه في عام كامل، شعراً ونثراً ومنمنمات نثريّة مشغولة.. ويتساءل: «لستُ أدري كيف استطعتُ أن أفعل هذا. وكيف احتفظت بالعصب الهادئ وسط الجحيم؟. وقد أخجل الآن حين أقول إنّني **كنت سعيداً**. لكنّها الحقيقة. كنت سعيداً فعلاً. سعيداً بأن أبرّر حياتي وكلماتي. سعيداً بأن أقف وقفة واضحة مع مُثُلٍ نظيفة في وقت امتحانٍ قاسٍ» ـ (**السفير**: ١٥/٨/١٩٨٢).

لم يخرج سعدي من بيروت المحاصرة إلّا مع آخر دفعة من المقاتلين الفلسطينيّين، على ظهر السفينة الأخيرة، وكان اسمها «شمس المتوسّط».. حمل سعدي في محفظته كتاباته البيروتيّة، التي كانت، في الحصار، زاداً يومياً للمقاتلين وللصامدين، وستصير جزءاً عزيزاً، وجميلاً، من الثقافة العربيّة التي إذ هي تحترم نفسها وتدافع عن الإنسان وعن الوطن/الثورة، تحترم الفن أيضاً، وتضيف إليه.

فهل كان سعدي، في ليل «شمس المتوسّط» يستشرف أفقاً جديداً أم كان يستعيد بعض ما عاشه وما كتبه أيّام الحصار؟.

ـ «ها نحن، مريم، نرسم الطرقات في الليل الملبّدِ
نرصد الطلقاتَ تتبعنا
ونقفز مثل عصفورين مذعورين بين قذيفةٍ وقذيفةٍ
ها نحن، مريمُ، نهبط الدرجات نحو الملجأ الليلي،

نحصي الطائراتِ مغيرةً
ونقول: آمنّا. .
ونمشي، خلسة، للبحرِ
نجلس خلف أكياس الترابِ
ونرقب الأمواج تَهدرُ، والشبابَ مقاتلينَ. . .
ثيابهم مخضرّةٌ كالصخر عند شواطئِ المتوسّطِ
انتظري قليلاً، كي نقول لهم: سلاماً
كي نباركَ بالدموع سلاحَهم
كي نمسحَ الخصلات بالماء القليلِ
ونمضغ الخبز المجفّف صامتين». (بيروت: ٨٢/٧/٢٥)

● أدونيس والكتابة في قلب الحدث

. . وهل تخلّى **أدونيس** عن «طقوسه» في الكتابة أيّام الحصار؟

أدونيس ظلّ في بيروت المحاصرة. عانى، مع عشرات الآلاف من سكّانها، أهوال الحصار والخوف والتدمير وتوالي الانفجارات ليل نهار.

وعندما استُهدفت منطقة الرملة البيضاء والأونسكو (حيث بيت أدونيس) بالكميّة العظمى والفضلى من صواريخ البوارج البحريّة، وقذائف الطائرات، قلقنا على **أدونيس** وعلى **خالدة**. عرفنا، فيما بعد، أنّهما صارا في مكان «أكثر أمناً». . ثمّ عرفنا أنّ قذيفة أصابت أحد طوابق هذا البناء نفسه الذي انتقل إليه أدونيس، ولكنّ البناء «يتمتّع» بملجأ. .

على أنّ أدونيس قلق جدّاً على بيته في منطقة الأونسكو. ومَنْ يعرف بيت أدونيس يفهم سرّ قلقه: بيتٌ يزهو بلوحات الكثير من الفنّانين العرب، وبالمنحوتات، وبمكتبة كوّنها أدونيس بجهد الأيّام ودقّة الاختيار فصارت هي جزءاً من تكوينه الثقافي. وفي البيت أوراق ومسوّدات وكتابات جديدة ورسائل تحتوي أسرار التاريخ الحميم الذي لم يُكتب بعد لحركة الشعر العربي الحديث ـ فكيفَ لا يتأجّج أدونيس قلقاً على بيته، ويخاف عليه، كما على نفسه، من نيران الحرب؟.

ـ «في زاوية من بيتنا، أحتفظُ منكِ بشظايا تتغلغل في لوحات أصدقائي، في كتبي وأشيائي الحميمة، ولا أزال أرى دماء الكتب، وأسمع أنين اللوحات، وألمس في دفاتري جراحاً لا تلتئم.

وليس بيتنا إلّا سطراً في كتاب المدينة» ـ (أدونيس، ١٩٨٤).

واستطاع أدونيس، في أيّام الحصار وجحيم القصف، أن يكتب، وأن ينوّع كتاباته.

هذه المرّة، كتب أدونيس الحدث وهو في قلب الحدث نفسه. فلم يأخذ، أو يُؤخذ، بذلك القول «النقدي» التقليدي بأنّ على الشاعر أن يبتعد زمنيّاً عن الحدث ليأتي قوله فنيّاً وناضجاً. . وهو لم يخف أن يتّسم شعره بالمباشرة ولهجة الشعارات الآنيّة، بل هو استجاب لوقائع الهول والمجابهة في الخارج وللغضب الإنساني والغليان في الداخل. . فهذه الأحداث والتحوّلات والامتحان الإنساني، تحمل بذاتها جوهرها التاريخي وصفتها النموذجيّة حيث تتجابه القذائف والمقاومة، الموت اليومي والشوق العارم إلى استمرار الوجود، وتمتزج المأساة بالملحمة.

المهمّ هنا هو: طبيعة الاستجابة وقدرات الشاعر، ومدى الذهاب إلى الأبعد والأعمق.

وظلّ أدونيس ـ في استجابته الآنيّة تلك ـ ذلك الشاعر الشاعر، الذي لا تذهب قصائده عن الحدث الآني، مع ذهاب هذا الحدث.

[فيما بعد، أصدر أدونيس مجموعة وضع لها عنوان **كتاب الحصار** ـ دار الآداب، ١٩٨٥ ـ تضمّ كتابات من نتاج ٨٢ و٨٤، أيّام الحصار، والمجابهة].

لم ينحصر أدونيس ـ هنا ـ ضمن شكلٍ واحد من الكتابة، بل استخدم مختلف الأشكال: من النثر الفنيّ، إلى الشعر المكتوب على شكل النثر بدون أوزان تلتزم بقوافٍ، إلى الشعر المرسل، إلى الأشعار الموزونة، والمقاطع التي تستخدم موسيقى القافية. . ومن المقطوعات القصيرة الخاطفة، إلى القصائد، إلى المطوّلات الشعريّة. .

في هذه الكتابات تأمّلات في ظلام الملاجئ، وأضواء القذائف، وبصيص الشمعة، وحالات الناس في قلب الهول وانتظار المجهول.

ـ «إذن، نحن الآن نجلس في الملجأ. كلّا، لا نجلس ـ بل نتموّج. ثمّة ما يزعزع تحتنا الاسمنت وأركانه. واللّحظات التي كنّا نشعر فيها أنّ المبنى كلّه يكاد أن يُزلزل من شدّة القصف، كانت من اللّحظات التي لا تُقال، لأنّك إذ تعيشها للمرّة الأولى فأنت تعيشها حتّى الموت. وبالقول، أنت تحفظ ما يُنسى، ولا تكرّر ما يُعاش» ـ (ص ١٠٥).

تنويعات أدونيس عن الملجأ والتأمّلات في سواده، تذهب بك إلى الأبعد والأعمق والأكثر اتّساعاً في الفضاء، وينهض الجمالي من قلب الجحيم وبشاعات التدمير والموت اليومي.

وفي الملاجئ يستضيء الناس بالشموع.

وبين ضوء الشمعة وأدونيس حوار وتداعيات، رغبات وهواجس وأفكار. ولكن ضوء الشمعة وقت السلم والتأمّل الهادئ غيره وقت

الحرب والقلق المحتدم. وفي ضوء الشمعة وعنها، ينسج أدونيس مطوّلة، تتبادل فيها الشموع أدوارها. فإذا كان التأمّل في ضوء الشمعة أوقات السلم يسمح للشاعر أن يدخل إلى قلب الأشياء، فإنَّ لضوء الشمعة في ظلام الملجأ أيّام القصف - بالإضافة إلى ذلك الدور - أدواراً أخرى:

● «.. كنت أحتضن ظلّ الشمعة النحيل، وأوشوشه بعض أسراري. ثمّ ألتفت نحو المتوسّط مصغياً إليه يهدر غير بعيد عن أجسادنا شبه الجامدة من الحيرة والرعب، أو من الموت الذي قد يصعقنا بين هنيهة وهنيهة، ألتفت وأشاركه - هو الذي ابتكر ضوء العالم - نشيجه المتموّج في محيط الظلام» - (ص: ٤٦)

«.. وإنَّ ذلك الفلاّح الفرعوني الذي كان يكتب أوهامه وأحلامه على أوراق البرديّ، في ضوء شمعة نحيلة، أو ذلك البحّار الفينيقي الذي كان يعيش صديقاً للموج وللشواطئ، أكثر غنى وعمقاً، في حساسيّته الإنسانيّة وتطلّعاته، من هذا الإنسان الذي يفخر، اليوم، بأنّه يمتطي الأشباح الآليّة ويهدم، في لحظات، مدن البشر وقراهم وأكواخهم..» - (ص ٥٥).

ويوغل أدونيس، مع ضوء الشمعة وظلام الملجأ، إلى الأقاليم العميقة في التاريخ البشري، وفي النفس الإنسانيّة.. ويذهب إلى البعيد. ثمّ يعود إلى «ضوء الداخل القريب - في تلك الغرفة السفلى من المبنى، التي سمّيناها ملجأ».. يعود إلى الواقع المتفجّر بالصواريخ والموت اليومي.. يكتب الواقع ويكتب الرؤى، ولا يسأل عن «مستقبل» هذه الكتابة، ولا عن كميّة الخلود فيها وإمكانية الذهاب في الزمان الآتي... ما كان يهمّه - ويهمّ كثيرين من الكتّاب والشعراء أيّام الحصار - هو الكتابة نفسها، فعل الكتابة، وفاعليتها، في زمانها.. وربّما في يومها بالذات.

● وجوه مضيئة/لحظات مضيئة

وكان صوت **عصام محفوظ**، خلال أيّام الحصار، يرتفع بين حين وحين، معلناً التشبّث بالبقاء في بيروت، والتشبّث بالكتابة؛ ومعلناً أنّه لو ظلّ وحده في البناية حيث يسكن لظلّ يشعر **أنّه هو الوطن**، الوطن الذي لن يترك بيروت:

- «.. ها قد بدأ النصف الثاني من الشهر الثاني من الحصار، وأنت تطالع كلَّ يوم صور الدمار... وفجر كلّ يوم إذْ تكتشف أنّ سكان الحيّ قد تناقصوا طلباً «للأمان» كنت تشعر بغصّة.. لم تكن تفاجأ أنّ الغالبيّة المغادرة هي من الطبقة الميسورة، فالغنيّ «وطنه ماله»... لكنّك في المقابل كنتَ تفاجأ أنه كلّما قلّ عدد الذين يحيطون بك، ازداد التعاطف الإنساني مع من يبقى في جوارك، حتّى تظنّ، في لحظة الصفاء القصوى، أنّه، لو لم يبق في الحيّ سواك، **فإنّ الوطن سيكون أنت، سيكون على مقاسك**.. لكم كان يريحك هذا الشعور: **أن تكون أنت الوطن**، وليس المسؤولون عنك، وهم الموظّفون، كباراً وصغاراً، لدى الدول الصديقة والعدوّة.. لكم كان يريحك شعورك أنّه ليس ثمّة من خطر سوى خطر القتل. أمّا الموت فيصير مستحيلاً. وهل يموت الوطن؟

إنّ لك في مأساة الشعب المستجير بأرض وطنك مثلاً: كلّما ضاق به الحصار، ازداد صلابة» - (**النهار**: ١٨/٧/١٩٨٢).

عصام محفوظ، مثلنا جميعاً، كان يعاني لحظات ضعف أو خوف، يعالجها بانتفاضة تعيد الصفاء إلى الكيان الذي أرهقته شراسة القصف وقسوة الحصار. وفي **الكتابة**، يصل إلى حالات الصفاء القصوى.

فكان صوت عصام محفوظ، للكثيرين، مثل وخز الضمير.

● ... وكأنّ **محمد شومان**، الكاتب العالم، قد استجاب لكلمات عصام محفوظ، دون أن يقرأها.. فاقتحم أسوار الحصار، ودخل إلى بيروت، لينضمّ إلى الوطن.

كان محمد شومان خارج الأسوار، في سفرٍ بعيد. وإذْ عاد، مفعماً بعشق بيروت الوطن، مارس اقتحام الخطر ومارس الحيلة، ونفذ من الأسوار، وصار في قلب بيروت، داخل الحصار، وتنفّس بكلّ رئتيه وروحه:

- «.. فأنتَ لا تعرف طعم الحرّيّة، ولا تحسّ نشوتها - كأحلى وألذّ ما تكون النشوات - تروح وتجيء بتهويمات حميمة في صدرك الواسع، وتختزن نصلها في أعماق خلاياك، إلاّ حينما تدخل من أبواب المدينة المحاصَرة... لن تنعم بنشوة الحرّيّة هذه إلاّ وسط هذا الحصار، بل إنّك لن تدرك معنى كيف يمكن اختزان النصل في الأعماق إلاّ عندما تنغرس في هذا الحصار القدسيّ، وتنزرع فيه وتنغمس به... والنفاق، كلّ النفاق، أن يجري حديث ما عن الحرّيّة خارج أسوار بيروت الآلهة الجميلة، الممتلئة حبّاً وخشوعاً وتصوّفاً» - (**النداء**: ٢١/٧/١٩٨٢).

● وكان **حبيب صادق** يتنقّل، في بيروت المحاصَرة، من مكان إلى مكان، ولا يهدأ في مكان... أعماقه دائماً تغلي، وجسمه ينشط، ولكن بهدوء وإصرار. يمسح على وجه بيروت المرهَق والجميل، بيده المنداة بعبير الجنوب.. ويكتب عن «صخب الزلزال الهائج» والحمم المنصبّة فوق بيروت النّاس والبنايات والشوارع.. ثمّ يكتب

عن لحظات انطلاقة بيروت وسكّانها في الفترات النادرة والمتباعدة لوقف إطلاق النّار، بين عاصفة جحيميّة وأخرى:

«.. ومثل طفلٍ طروب قفز إلى فناء البيت. وقف، ثمّة، مشدوهاً. ترى أيّة معجزة تتحقّق يوميّاً على أرض بيروت المتكبّرة!!.. هنا فريق من الصبية يدور في حركة سريعة ولكنّها منضبطة. فهذا صبيّ يجرف ما تساقط من شظايا الزجاج ومزق الباطون. وذاك آخر يعبّئ هذه الأشياء في صندوق كرتونيّ. وذلك صبي ثالث يكنّس الساحة الضيّقة وامتداد الشارع المجاور. وإلى جانب هؤلاء صبية آخرون يأخذون مكانهم في العمل تباعاً وعلى نحو منسّق. وهناك نسوة يهرعن إلى حيث يتدفّق الماء من بئر ارتوازيّة في الجوار وبأيديهم أوعية فارغة وقوارير بلاستيكيّة. أمّا الرجال فمنهم من يسرع لمعالجة الأبواب والنوافذ المخلّعة أو المرميّة بعيداً. ومنهم من يتراكض لإطفاء نار ما زالت تشبّ في سيارتين متوقّفتيْن في الجهة المقابلة، ومنهم...

.. لقد رأى نفسه كالشاهد فقط، فاستنكر هذه الحال يقع فيها ويستسلم إليها واندفع، فوراً، إلى حيث حركة الحياة وألقى بنفسه في لجّتها الباهرة ساعداً متواضعاً في غابة السواعد الشامخة التي ما توانت، لحظة واحدة، عن صناعة الصمود ودفع مهانة الاستسلام عن عاصمة الوطن» ـ (**النداء**: ١٩٨٢/٨/١١).

● ... وذات ليلة، ولسبب ما، تواجدتُ في جريدة «**السفير**».. ولسببٍ ما، رأيتُ أن أقصد قاعة تحرير الصفحة الثقافيّة، وأنا أعرف أن لا أحد هناك، ولكنّه الفضول!.. وأدخل القاعة: أبداً لم تكن فارغة.. كانت هناك، خلف جهاز الراديو، **كاتيا سرور**، وحدها، تستمع وتكتب... وحدها في الغرفة الواسعة جدّاً.. وحدها ـ هي المرأة الصغيرة ـ تملأ الغرفة الواسعة جدّاً...

هذه الصورة لا تبرح الذاكرة، ولا القلب.

وأذكر أنّني اقتربت منها، فرحاً بها.. وأنّني سألتها:

ـ ... واليوم، ماذا تكتبين لنا يا كاتيا؟

ـ رسالة إلى واشنطن.. فقد أذاعت الأخبار الآن أنّ الرئيس الحسّاس رونالد ريغان «صُدم» من كثافة القصف الاسرائيلي على بيروت.. أي والله «صُدم».. هل تفهمني؟..

وممّا كتبته كاتيا، في ذلك الليل القاصف:

ـ «هل يفهمني الرئيس الأميركي لو قلتُ إنّني لم أفهم (صدمته)؟!. هل يفهمني لو قُلت أن لا شيء يفاجئ امرأة في بيروت الحصار، لا الهجوم ولا الاحتلال ولا القصف العنيف!.. فقط: الأمر محزن.. محزن أن يكون الوطن حصاة صغيرة إلى هذا الحدّ، وأقدامكم ثقيلة إلى هذا الحدّ. أن يكون الوطن صبيّة جميلة إلى هذا الحدّ، وموتكم الآتي إلينا رديئاً إلى هذا الحدّ؟..

تقول امرأة صغيرة في بيروت، جائعة قليلاً، عطشى قليلاً، خائفة قليلاً: يكثر القصف العنيف..

ويصير بوسعي أن أحبّ الحجر، حبّة التراب، شيئاً ملتبساً وينأى وأراه وطني...

لكنّي لا أعتقد أن الرؤساء يفهمون (**السفير**: ١٩٨٢/٨/٥).

.. وكلّما التقيتُ كاتيا، يورقُ المشهد في ذاكرتي: الغرفة الواسعة.. جهاز الراديو.. ووجه كاتيا، الأسمر الأسمر، يضيء المكان.

● .. وصفحة «**النداء**» الثقافيّة اليوميّة، غادرت، تلك الأيام، «طقوسها» الصعبة: نسيت الصفحة أنّ جهازاً من المحرِّرين كان، قبل الغزو والحصار، يناضل نفسه، لكتابة مواد للصفحة واستكتاب آخرين!.

صارت صفحة «**النداء**» الثقافيّة تُكتب بدون محرِّرين، بدون تخطيط، بدون ركض لتغطية هذا الحدث الثقافي أو ذاك: يأتي المساء، فتتجمّع القصائد والقصص والمقالات، يحملها كتّابها أنفسهم، ويأتون حيث تُصفّ الجريدة، يأتون وسط الظلام وتحت القصف، يجلسون إلى الحديث والسؤال عن خفايا الأحوال وخباياها.. وغالباً ما ينام بعضهم على كرسي في المطبعة أو فوق مواعين الورق، وأحياناً «يتبرجزون» عندما يعثر الواحد منهم على مكان فوق واحدٍ من تلك التخوت الحديديّة الرفيعة، التي صُنعت ـ ربّما ـ لينام فوقها نصف واحد، لفرط ما هي رفيعة!..

وأشهد: أنّ أهمّ فترة ازدهار شهدتها صفحة «**النداء**» الثقافيّة في مدى الأعوام الأخيرة، هي بالتحديد، فترة أيّام الحصار، الممتدّة من أواسط حزيران حتّى أواخر آب ١٩٨٢، وبدون محرِّر ثقافي خاص مسؤول..

● الغداء العلني.. على رأس السطح

.. وكنّا قد نسينا في الحصار أشكال الخضار!. ونسينا أنّ من أهمّ صفات لبنان أنّه بلد الفواكه، الأجمل شكلاً والأطيب طعماً والأضوع رائحة.. كما كدنا ننسى الماء النظيف، ونسينا الشكل الطبيعي للخبز الطري الجميل.. وكانت الأكلات اللبنانيّة البيروتيّة المطبوخة قد دخلت، من زمان، في عالم الأحلام المستحيلة!..

.. وقالت لنا «**حياة**»، ذات نهار: أنتم مدعوُّون عندي اليوم على الغداء..

وصدّقناها. . وذهبنا، ظهراً، إلى باب الدار(**حبيب صادق، ومسعود ضاهر، ومحمد كشلي، وأنا. .**). . . وكانت «حياة» دليلنا عبر درج طويل طويل. . «المهمّ أن يكون الغداء غداء بالفعل!» - «إن الله مع الصابرين» قالت - ووصلنا إلى أعلى درجة في الدرج. . ودخلنا شقّة اكتشفنا أنّها أعلى شقّة في البناية، على السطح، وأمامها «روف» واسع مفتوح على السماء الأوسع، ومشرف على قسم كبير من بيروت، وعلى البحر (حيث رأينا، بالعين المجرّدة، البواخر الحربيّة الاسرائيليّة). . يا لهذا الغداء الفظيع!. . ولكن، بدأت المخبّآت الأسطوريّة تظهر:

حبّة بندورة كاملة وكبيرة. حمراء ناصعة الاحمرار، ولايزال مكان العِرْق فيها أخضر، وبشرتها مصقولة ملساء ينعكس عليها بريق الشمس. . وانتقلت الحبّة/الكنز من يدٍ إلى يد: يا للملمس اللذيذ!. . ثمَّ: برتقالتان متوسّطتان ولونهما برتقالي مظبوط!. «فاكهة؟» شهقنا كلّنا معاً كأنّنا في جوقة أطفال. . ثمَّ: عدّة أرغفة، طبيعيّة، ملفوفة بكيس نايلون، وصلت إلى مضيفتنا الكريمة، من «الشرقيّة» إلى «الغربيّة» عبر أسوار الحصار!. . معجزة!. . وبعد سلسلة مدائح موجّهة إلى «حياة»، جاءت الطبخة العرمرميّة: طنجرة فيها رز مطبوخ سخن. . وطنجرة ثانية فيها يخنة لوبية خضراء، وفي اليخنة قطع من اللحم الحقيقي. . لحم بكامل إهابه ودسامته. . ثمَّ: إبريق زجاجي مليء بماء نظيف، وبارد. . فقد استطاعت حياة أن تحصل على عدّة قطع من الثلج من عند جيران يملكون مولّد كهرباء!. . كلّ السعادة التي أضاءت وجوهنا انتقلت إلى وجه «حياة» الذي لم أشهده فرِحاً إلى هذا الحدّ الباهر، لا قبل الوليمة العظيمة ولا بعدها. . .

وقرّرنا أن نمدّ المائدة على «الروف» المفتوح على السماء الواسعة. . وما إن أخذت حواسنا تستعيد لذائذ الطعام الطبيعي، حتّى جاءنا الهدير المقيت لطائرات اسرائيل الحربيّة. . وراحت تحوم فوق بيروت وفوق رؤوسنا. . (من دروس الأمان، والمقاومة: أنّ على غير المسلّحين والمقاتلين أن ينزلوا إلى الملاجئ قبيل الغارة وخلال القصف). . تطلّعنا في وجوه بعضنا بعضاً، وتطلّعنا إلى الطائرة المحوّمة المعربدة بما ينذر بأنّها سوف تقذف حممها فوق رؤوس البنايات التي نحن على سطح واحدة منها. . حاسري الرؤوس. . .

قلنا: فلنتابع ما جئنا لأجله. . وليكن ما يكون!. .

● **مع مخطوطة أبي زهير**
تحت القصف وداخل الحصار

. . وخلال تنقّلاتي، من شقّة إلى شقّة، طوال أيّام الحصار، كان في رفقتي، وفي عهدتي، كيس من النيلون فيه مخطوطة جديدة، وعزيزة جدّاً، ووحيدة؟. فصار خوفي على الكيس أن يضيع، لا يقلّ أبداً عن خوفي على نفسي:

كانت القوات الاسرائيليّة قد وصلت إلى مشارف بيروت، عندما جاءني من يقول لي بأن أبو زهير **(نقولا شاوي)** يريد أن يراني لأمر ضروري. . ذهبتُ إليه. استقبلني بابتسامته الطيِّبة الآسرة التي تضيء روحك مهما تراكم في روحك من رماد الحزن والغموض. قال إنَّ الرفاق في قيادة الحزب يلحّون عليه بالسفر، في مهمّة، خارج البلاد. . هو لا يميل - الآن خاصّة - إلى السفر. . على كلِّ حال، قال: «دعوتُك لأضع في عهدتك أمانة، أعرف أنّك ستحافظ عليها. من يدري، ربّما أسافر!. أنا لا أريد. . ولكن ربّما!. .» - ثمّ دخل إلى مكتبه، وعاد وبيده كيس من النيلون بلونٍ أخضر زاهٍ، وبداخله، كما يبدو، رزمة من الأوراق بقياس «فولسكاب».

قال: «هذا ما أنهيت كتابته، حتّى الآن، من «**الذكريات**». . أخشى أن تضيع إذا سافرت، أو أن تضيع إذا بقيت. . يبدو أنّهم سيدمّرون كلّ ما يمكنهم أن يدمّروه من بيروت. . خذْ هذه الأوراق. صوّر عنها نسختين، واحدة تبقى معك، والثانية ضعها في مكان آخر، والنسخة الأصليّة هذه سلّمها لزهير. . أعرف أنّك أنت أكثر حرصاً على هذه الأوراق وعلى تنفيذ هذه المهمّة. . أنت تعرف كم تعبتُ في كتابتها. . وصلتُ فيها حتّى أحداث أواخر عام ١٩٣٢، ولكن، عندما أعود لمتابعة الكتابة، سوف أجهد لأنهي بأقصى السرعة هذه المهمّة، المتعبة والممتعة، التي يلحّ عليّ الرفاق أن أنجزها. . يجب الإسراع، فمن يدري!. .»

شعرت بانقباض أليم، غامض، في أعماق الروح.

انطلقت بي السيّارة في طريق العودة. الشوارع شبه مقفرة. الشوارع تنتظر غارة جديدة. وأنا في السيّارة أحتضن الكيس الأخضر الزاهي. وفي الروح مزيج عجيب من الفرح والخوف والاعتزاز والقلق: ماذا لو سقطت قذيفة، واحترقت الذكريات؟

صفحات تحمل جزءاً ملحميّاً، جميلاً وعزيزاً، من تاريخ إنسان حبيب مدهش، تاريخ شعب وحزب ووطن - ماذا لو ضاعت هنا أو هناك؟. فنحن ننتقل من بيت إلى بيت. . والخطر يطارد كلّ الشوارع وكلّ البيوت!. . لهذا أخاف. أعترف أمام النّاس جميعاً بأنّني أخاف. الأوراق مثل الروح. . فلماذا هذا الامتحان العسير يا أبا زهير؟

هذا العبء الثقيل. هذا العبء الجميل. إنّه يرهقني!.

بدأتُ أسعى لسحب نسخة مصوّرة عن هذه الصفحات الثلاثمئة. . ففشلت، لألف سبب وسبب، فشلت!. أبسط

الأسباب أنَّ «فولتاجات» الطاقة الكهربائيّة لا تكفي! . . وأنَّ الكهرباء، تالياً، انقطعت نهائيّاً.

فالنسخة التي في عهدتي لهذه «الذكريات» هي، إذن، النسخة الوحيدة. وضياعها صار يعني لي، في تلك الظروف، أشبه بضياع فلذة من التاريخ وفلذة من المستقبل.

فصرتُ مسؤولاً ـ تحت القصف وداخل الحصار ـ عن ابنتيّ «لينا» و«تانيا»، وعن زوجتي. . وعن هذه «الذكريات». . وفي أواخر حزيران خفّ بعض العبء عنّي: إذْ استطعتُ تسفير العائلة خارج البلاد. . وبقي لي هذا العبء المرهق الجميل، الملفوف في كيس زاهي الاخضرار. . أنقله معي من بيت إلى بيت، حيث أظنّ المكان أكثر أماناً. .

وفي ليل الحصار والترقّب، أخذت أقرأ الصفحات الغنية المشوّقة والجميلة. أحياناً أقرأ تحت نور «لوكس» يُضاء بالكاز، وفي الغالب على ضوء ثلاث شمعات، لا شمعة واحدة، حتّى أتمكّن من رؤية الحروف الدقيقة، المشدود بعضها إلى بعض، مثل مظاهرة جماهيريّة ضخمة في شارع مستطيل يضيق بالحشود المتراصّة.

وأخذتني «الذكريات» إلى عالمها المحتدم، الشاسع، الزاخر بالناس والأحداث والأفكار والشخصيات الواقعيّة/الروائيّة ذات الجموح الملحمي الحيّ. . ليس دقيقاً القول إنّها ذكريات رجل سياسي. بل الصحيح أنّها ذكريات كاتب أديب أيضاً، وباحث مدقّق، خاض طوال حياته الأمواج المتلاطمة للعمل السياسي، والنشاط الثوري، وظلّت أسبابه موصولة بعالم الثقافة، والقراءات في الأعمال الإبداعيّة، والكتابة بين حين وحين في هذا المجال. .

واكتشفتُ أنَّ هذه «الذكريات» ليست نوعاً من الأحاديث «عن» تلك الأيّام. . بل هي سياقٌ من الكتابة تذهب بالقارئ إلى العالم الخاصّ لتلك الأيّام، إلى حيث تلمس النبض الحيّ لتلك المرحلة، بمختلف إيقاعاتها وتلاوينها: فأنت، عبر هذه الصفحات، لا ترى فقط الناس والأماكن والأشياء في تفاعلها وحركتها ومساراتها، بل تمتلئ بالنكهة الخاصّة لهذا كلّه، وبفرادة هذا الشخص أو ذاك، وفرادة الأمكنة، وفرادة الأحداث، التي تكتسب نموذجيّتها من فرادتها هذه بالذات.

أحببتُ كثيراً نسيج الكتابة وغنى الأجواء وتلاوينها في هذه «الذكريات». . فامتزج الخوف عليها بعشق التعلّق الفنيّ، بها.

. . وصار كيس النيلون ذو اللون الأخضر الزاهي، رفيق تنقّلاتي من بيت إلى بيت. . من منطقة اشتدّ فوقها الخطر إلى منطقة أظنّ أنّها أقلّ تعرّضاً للقصف المجنون.

وذات يوم رهيب، كنّا في ملجأ ينحشر فيه حشد كثيف من سكّان البناية المذعورين. ساعات وساعات، تنهمر قذائف الجوّ والبرّ والبحر بدون انقطاع فوق بيروت (الغربيّة) كلّها. ولم تعد آذان الناس ترصد انفجارات القذائف، بل تلتقط أصوات الانهيارات. . والانهيارات تقع حولنا، وبالقرب منّا، وفي البناية التي نحن في أسفلها.

فجأة، اندفعتْ إلى داخل الملجأ فتاة تصرخ: «الصاروخ انفجر في شقّتنا في الطابق السابع. قبل دقيقتين فقط تركنا الشقّة ونزلنا إلى أسفل الدرج. لو بقينا لكان الصاروخ قد مزّقنا جميعاً». .

واندفعتُ أنا خارجاً من الملجأ راكضاً نحو الدرج. القصف والدخان ورائحة الموت في كلّ مكان. وأنا أندفع صاعداً الدرجات. . (كنتُ أشغل شقّة صديق في الطابق الخامس. وكيس النيلون الأخضر الزاهي في الخزانة، فوق. .) ـ ماذا لو اقتحم صاروخ آخر شقّة الصديق في الطابق الخامس هذا؟. . الأوراق تحترق، ولون الكيس يصير إلى السواد، هذا إذا بقي الكيس وبقي رماد الأوراق! . . لم أشعر إلّا وأنا عائد إلى الملجأ وبيدي الكيس كما كان، نابضاً زاهي الاخضرار.

* * *

عرفتُ، فيما بعد، أنَّ أبا زهير ظلّ في بيروت. لم يستجب لإلحاح الرفاق عليه أن يسافر. . وغرق في مهمّات وأعمال وأماكن صرفته عن الاتّصال بي طوال أيّام الحصار. .

عندما أعدتُ الأوراق إليه، كاملة سالمة، تأمّل كيس النيلون الأخضر. . كانت مسكة الكيس مشرومة تكاد تنقطع! . . قال أبو زهير مبتسماً: ولو، كلّ هذه الأيّام، لم تجد كيساً آخر، مرتّباً أكثر، وابن ناس؟. .

ثمّ قال: أكّدت لي هذه الحرب، ضرورة أن أنصرف إلى العمل الجدّي أكثر، وأن أنجز الكتاب بأسرع ما يكون. . .

● حسين مروّة يرسم وجهي الباكي

نادرة جدّاً هي الحالات التي تجعلني أبكي. . حتّى أمام الكوارث والفجائع، أُصاب بغليان داخلي، بصمتٍ عميق لا يؤثّر على تصرّفاتي التي تظلّ طبيعيّة. . والحالات التي يتهدّج فيها صوتي، وتسيل من عينيّ بعض الدموع، هي الحالات العاطفيّة الشخصيّة جدّاً، ومنها، مثلاً، فقدان إنسان صديق أو حبيب، تغلغل وجوده في تكويني الإنساني. في هذا الحالات يتجاوز بكائي الكيان الداخلي، فتنساب الدموع وحدها، وكلّما حاولت أن أتكلّم، يتزايد انسياب الدموع.

يوم خروج فصائل المقاومة الفلسطينيّة من بيروت، قصدت شارع مار الياس. آلاف المقاتلين في الشاحنات التي تسير ببطء باتّجاه المرفأ. آلاف الناس من سكّان بيروت على السطوح وفي النوافذ والشرفات وعلى جانبي الطريق.. يلوّحون بالأيدي، وبالقلوب.. فالوجوه البيروتيّة تبكي. كلّ الوجوه التي رأيتها كانت تبكي..

قبيل قرار الخروج، كان هؤلاء المقاتلون يدافعون عن المدينة الرائعة وعن الثورة الفلسطينيّة.. والمدينة، معهم، صمدت طوال تسعين يوماً من الهول والحصار وحمم الجحيم، وقاومت هذا كلّه.. لم أستطع أن أتحمّل، فانطلقتُ إلى حيث كان أبو نزار، وفي رأسي جحيم من الهواجس والتساؤلات والأسى.. ودخلتُ حيث يجلس أبو نزار إلى الكتابة.. فراح يتأمّل وجهي..

- «مرّة واحدة رأيت محمد دكروب يبكي.. (هكذا كتب أبو نزار فيما بعد).. جاءني محمد دكروب، ذات صباح، ولم يبادرني بتحيّتنا «التقليديّة» التي نتبادلها - هو وأنا - عادةً في حالاتنا الطبيعيّة.. صوته ينشج، عيناه تبكيان..

كان ذلك أوّل صباح تودّع فيه بيروت قوافل المقاتلين الفلسطينيّين الراحلين، بقرار من قيادتهم السياسيّة، بعد حرب الحصار الهمجي الذي عجز عن إركاع بيروت... أيْ كان ذلك فاتحة الوداع التاريخي الذي كشف هذ المرّة، جوهر ما في الأعماق بكلٍّ صفائه ونقائه، أي كشف عمق المكان الذي يضع فيه شعبنا اللبناني قضيّة الثورة الفلسطينيّة من مشاعره الوطنيّة والقوميّة ومن وعيه السياسي ومن نضجه الثوري.

قال محمد: أعرفت ما يجري في الشارع البيروتي اليوم؟.

قلت: عرفت دون أن أرى... ولا أستطيع أن أرى..

وبكيت مع محمد دكروب.. لكن، كنت في لحظة دخوله قد بدأت أكتب مقالي اليومي لـ «**النداء**» في موضوع الوداع التاريخي نفسه.» - (**الطريق**: حزيران ١٩٨٩).

● بيروت المستباحة.. مشاهد الحقد والأسى والغضب

عبر خدعة نُسجت دولياً عربياً محلياً، بدأت عمليات «تنظيف» بيروت (الغربيّة).. آليات شركة «أوجيه لبنان» ترفع الأنقاض. تزيل النفايات. تطيح بأكياس الرمل، والتحصينات، والمتاريس. تجرف السواتر الترابيّة. تفتح مداخل بيروت (الغربيّة). تمهّد الشوارع..

تتكاثر المداهمات في بيروت.. تتكاثر الاعتقالات، ومصادرات الأسلحة، ويتخفّى المقاتلون والمناضلون..

بيروت.. مدينة مفتوحة!..

وتحت ستار حادث اغتيال «الرئيس المنتخَب» بشير الجميل، بدأت عمليّات التقتيل في المخيّمات الفلسطينيّة، وعمليّات اقتحام بيروت التي نظّفوها.. ومهّدوا الطريق!..

كنت في بيت صديق عزيز، في أحد متفرّعات شارع مار الياس.

منذ الصباح الباكر بدأ هدير المجنزرات، هديرٌ صاخب متداخل مع هدير قذائف مدافع الدبّابات.. بدأوا باقتحام شارع مار الياس في أرتال ممتدّة من المرفأ، مروراً بمنطقة الفنادق، صعوداً إلى شارعنا هذا.. كانوا يدمّرون كلّ شيء، انتقاماً من هذه البيروت وخوفاً منها. وقد اصطدموا بالفعل بمقاومة هنا ومناوشة هناك. احترق عدد من الدبّابات. ولكنّهم كانوا يتقدّمون، ببطء وحذر وخوف، ولكنّهم يتقدّمون...

وتمّ لهم احتلال شارع مار الياس.

هدير المجنزرات أخذ يبتعد، وكذلك القصف.

وخرج بعض الناس إلى الشوارع يرون إلى «تفاصيل» الدمار الجديد.. (بعد كلّ غارة، طوال أيّام الحصار، كان الناس يخرجون إلى الشوارع، كلّهم تقريباً يخرجون إلى الشوارع، يتطلّعون إلى ما جرى في بيروتهم، ويأخذون في تنظيف الشوارع من حطام الزجاج.. يهنّئ بعضهم بعضاً بالسلامة، يتعانقون..).. اليوم، بعد اقتحام بيروت، الناس قليلون في الشوارع. لا أحد يهنّئ أحداً بالسلامة. صمتٌ ثقيل، مرهق. الوجوه معتمة. الوجوه شاحبة. الوجوه جامدة. كأن لم يبق شيء هناك، داخل الروح. الحالة أعمق من اليأس. أوجع من القهر. الدمار في الشوارع. الدمار في أعماق الروح. كأن بيروت تعيش موتها.

سرتُ في شارع مار الياس: السيّارات، على الجانبين، محطّمة كلّها. كلّها. لم أرَ، على طول الشارع، ولا سيّارة واحدة سليمة، من تلك السيّارات التي يوقفها أصحابها عادة على جانبي الطريق.. مئات السيّارات محروقة ومعجونة. وأبواب المحلّات، كلّها، مصابة أو مدمّرة.. واللون الأسود هو السائد، على الجدران، على أرض الشارع، على حطام السيّارات، وفي أرواح البشر.

.. ورأيتهم أمامي، وجهاً لوجه، لأوّل مرّة في حياتي، فدخلتُ في الأسى..

جنود الغزاة مصفّحين: يلبسون ثياباً ثقيلة، ويحملون أسلحة

ثقيلة، ويعتمرون خوذات ثقيلة تغطّي الرأس كلّه والرقبة والأذنين وأسفل الذقن. . فلا يظهر سوى الجزء الأمامي من الوجه. .

كانوا هناك، فوق دبّاباتهم وحولها. لا أريد أن أتأمّل وجوههم.

أرتعد لفكرة أن أنظر إلى وجه واحدٍ منهم، فأرى عينيه. فقد يصدف أن يكون في عيني هذا الذي أرسل نظري إليه، بعض شعاع إنساني. قد يكون هو نفسه مختلفاً، أو غير مقتنع بالحرب. لا أريد أن أتعرّض لمثل هذه الصدفة. أريد للمحتلّ، لجندي الاحتلال، أن يظلّ في ذهني نموذجاً ورمزاً للاحتلال، «للقدم الهمجيّة»، للنازيّة الجديدة، للوحش الآتي من كهوف الأساطير والخرافات مدجّجاً بأحدث وسائل التكنولوجيا، وأشدّ الأسلحة العصريّة تدميراً.

تأمّلت الناس. رأيت أنّهم متواطئون معي. الجميع متواطئ مع الجميع. لا أحد يتحدّث مع أيّ واحدٍ من جنود الاحتلال هؤلاء. رأيت اثنين أو ثلاثة يسألون هذا الاسرائيلي أو ذاك، ربّما عن وجهة السير من هنا أم هناك، بعد احتلال الشارع. حتّى الباعة وأصحاب المحلاّت، كانوا يتظاهرون بأنّهم لم يسمعوا الجنديّ وهو يسأل عن سعر شيء ما، أو أنّهم لم يفهموا عليه، أو هم يبيعونه الشيء، والوجه كامد، خالٍ من أيّ تعبير.

لم أعد أطيق. شيءٌ ما في الأعماق ينكمش، يغفو، كأنّ الموت قد سكن هناك. أمّا «التفاؤل التاريخي» فلا أدري أين كان في تلك اللحظات. كان موجوداً، ربّما، في الوعي، في المنطق، ولكنّه متوارٍ خلف ضباب كثيف، أسود.

قصدت مهدي عامل. . مهدي متفائل دائماً. . ودائماً هو القابض على الحقيقة، وهو الرائي لحركة التاريخ المتصاعدة، وهو الديالكتيكي المدهش الذي قد يُقنعك بأنّ الهزيمة هي هي روح النصر، أو - إذا تساهل معك - يريك في الهزيمة مظاهر لبوادر النصر. . .

حجم «التفاؤل التاريخي» عندي لا يقلّ كثيراً عن حجمه عند مهدي. ولكن التدمير والسواد والحزن الهائل يملأ الروح، ويسدل أمام العين والوعي ركاماً من الضباب الكثيف.

- فكيف حال مهدي؟

وجهٌ كامد. جسمه مهدود. الحزن في عينيه وفي صوته. وهل سمعتُ صوته يا ترى ذلك اليوم؟. . (عادة، لا نتوقّف عن الحديث، والحوار، فالصراخ. .). . لا أذكر أنّنا تحادثنا ذلك اليوم، فقط أخذنا نقرأ الجريدة، ولم نستمع إلى الإذاعات. . جلسنا طويلاً. كان الصمت قاتلاً، فخرجت.

***

الأيّام تمرّ ثقيلة موحشة، والأسى لايزال يغمر الروح. . خمسة أيّام نهارها ليل. . والليل فوق بيروت. الليل في الشوارع وداخل البيوت، الليل يسري في خلايا الجسد. الليل/الحزن يطلّ من العيون.

. . وفي ليلة الاثنين/الثلاثاء ٢١/٢٠ أيلول ١٩٨٢ (لا أنسى أبداً هذا التاريخ. .) كنتُ في منزل ذلك الصديق العزيز، في آخر شارع مار الياس. وكان معنا رفيق آخر قيادي. . (كلّ ليلة عليه أن ينام في بيتٍ غير بيت الأمس) نسأله، ويجيب. نحاول أن نفهم أكثر أسرار تلك الأيّام وتقلّباتها. .

. . وكلّ شيء هادئ في. . بيروت (الغربيّة). .

فجأة. . انطلقت أصوات انفجارات وطلقات رشّاشات سريعة هوجاء. . غير بعيدٍ جدّاً عن المكان الذي نحن فيه. . ثمّ. . صَمَتَ كل شيء. .

على وجه الرفيق الزائر ارتسمت ابتسامة. . وقال بهدوء:

- بدأ الدولاب يدور. . .

وذهب إلى السرير المُعدّ له. . ونام بعمق.

في الصباح، نشرت بعض الصحف بياناً موجزاً جدّاً، متواضعاً جدّاً، لا لهجة خطابيّة فيه، ولا ادّعاء. حتّى أن بعض الصحف نشره في زوايا متواضعة أيضاً:

«ليل الاثنين/الثلاثاء، هاجمت مجموعة من قوات المقاومة الوطنيّة اللبنانيّة جنود الاحتلال الاسرائيلي في منطقة الصنائع، وذلك بالقنابل اليدويّة، فجرحت وقتلت ما لا يقلّ عن ٨ جنود للعدو. وهرعت سيّارات الاسعاف إلى مكان الحادث، فيما عادت المجموعة إلى أماكنها سالمة.

إنّ هذه العمليّة هي جزء من نضال كلّ المقاتلين الوطنيّين من أجل طرد الاحتلال الاسرائيلي عن تراب الوطن».

نقطة ضوء.

إذن، الدولاب بدأ يدور. . وبدأ يتغيّر مجرى الأحداث، ومسار المقاومة. .

على أنّ هذا حديث طويل آخر. . □

حزيران
في سجلّ الذكريات

لامع الحر

نعيش عصر الذكريات ونلتقط ردهات أيّامنا الماضية على مقربة من الحاضر القادر على الانبعاث رغم هجمة الموت المتمادية في طغيانها حتّى العدم.

الذكريات وحدها تتوّج الحاضر، وتقول ما ليس يرضينا، كأنّنا أقرب منها إليها، أو كأنّنا نريد لها أن تستمرّ لتستمرّ حياتنا كما يشاء السيِّد الوالي، أو كما تشاء أهازيج جدّتي القابعة في ركنها آنسة مطمئنّة.

وهج أطلّ من البعيد رماداً. وسحاب تناثر فوق صخب أمواجي زبداً. وبنادق يطاولها الردى فيصطادها المقنّعون وينحرون ما تبقّى من لهاث صوتها.. وزمان يمتدّ حتى آخر الحنجرة، ليدع تأوُّهاته بعيداً عن شجرة السنديان التي لا تجيد الذبول.

نعيش عصر الذكريات ونبكي. حاضرنا ماضينا. ماضينا مستقبلنا. ومستقبلنا ملَّ حداثة الشعراء وعاد إلى نثر ابن المقفَّع وعبد الحميد الكاتب وأسجاع الكهان ليبدع نكهة تنسجم مع أصوله التي لا تشيخ.

حياتنا كلّها إرث. موتنا إرث. جوعنا إرث. مالنا إرث. وتجليات أفكارنا التي لا تطأطئ رأسها إرث. نحن لم نبدع شيئاً. فقط نقف على الأطلال ونتذكّر الحبيبة ونبكي.

قدريُّون حتَّى العظم. ومحاطون بمسحة من فسيفساء الكلام ومستغرقون في استرجاع ما شبَّ وما شاب من عمرنا الفائت.

أكتب سعياً إلى قول شيء ما. فتحاصرني الذكريات وتأخذني إلى أفيائها المحنّطة، وتعيد تشكيلي في إطار يتناسب والرّاهن. لكنّ في الداخل شيئاً ما يرفض ويقول: «أنا سيِّد الحكمة المنتقاة، وأنا الضوء المتوّج بالحجارة، وأنا أقرب منكم إليكم، فاشربوا عصارة قلبي واتبعوني».

* * *

سيِّئات عصرنا ذكريات، نعيش في الماضي دائماً ولا نقرأ عِبَرَه جيِّداً. نحاول أن نفرض معادلات جديدة فنسقط في فخاخ العصبيات الحزبيّة والطائفيّة والإقليميّة. ونحاول أن نتسلّى في تضميد جراحاتنا فتتّسع، وتتّسع.. وتعود محاولاتنا إلى أصولها خائبة باكية.

زمن نحاول أن نستعيد منه ما يليق بنا، أو ما يساوق شوقنا إلى البعيد، أو ما يؤرِّخ عطاء نريده ألّا ينتهي. لكنّه يستبدّ بنا لأنّنا عراة حتى من جلدنا، واتّباعيون من الرأس حتّى أخمص القدمين.

نحن ـ إذا تجاوزنا بعض الاستثناءات ـ لم نبدع شيئاً. نقول ما يقول الآخرون دون تغيير حرف واحد. ونفعل ما يتوافق مع كلام السوق وهرطقات المقاهي، ونخطِّط لسهرة خمر عرمرميّة على أنغام الجاز لنسقط مراراتنا وننسى قليلاً بعض إحباطاتنا التي لا تتوب.

* * *

لحزيران مكانة مميَّزة في سجلّ الذكريات الذي يبدأ ونريد له ألّا ينتهي لتبقى لنا عافيتنا الموهومة، ولنبقى نحن الذين نريد ألّا ننتهي.

هذا التاريخ يعود بي إلى طفولة لم أعد أذكر منها إلّا القليل، القليل الذي يجب ألّا يُنسى لأنه جزء من حاضرنا، وربّما مستقبلنا.

في حزيران ١٩٦٧ أكثرُنا لم يتوقَّع أنَّ الهزيمة ستكون نصيبنا، والفشل طريقنا إلى سلام مزعوم، واحتلال أراضٍ عربية جديدة دافعاً لإيقاف الحرب واعترافاً لا يقبل الشكّ بالنكسة. ولكن رغم كلِّ هذه المرارة كنّا مؤمنين أنّنا خسرنا معركة ولم نخسر الحرب، وأنّنا سننتصر غداً أو بعد غد، لأنّنا كنّا نملك من القوّة المعنويّة ما يؤهِّلنا للصمود وما يدفعنا إلى ترسيخ قناعاتنا للاستمرار في تأهيل جيوشنا لخوض حرب تطابق حلمنا العربي الكبير. وذلك يعود إلى الشعور القومي العارم وإلى الثقة الجماهيريّة الكبيرة بالقيادة التاريخيّة لجمال عبد الناصر.

وفي حزيران ١٩٨٢ لم يكن أحد يعتقد أنّنا سننتصر، بل كانت الهزيمة متغلغلة في عروقنا منذ سنين نتيجة لِسيادة عصر الردّة وغياب المشروع القومي وسقوط الشعارات الكبيرة في خضمّ التنازلات الكثيرة. ولهذا لم يفاجئنا السقوط، فتلقّينا الخيبة مودِّعين القناعات التي تحوّلت إلى سراب بقدرة قادر.

هرب الذين هربوا، وبقي في الساح المتشبِّثون بالأرض، والمدافعون عن خصلات شعرها، والمنصهرون في حفيف أوراقها،

والزارعون دمهم مياهاً لحصاد سوف يأتي.

انهزمت حقيقة، كنّا نتصوّرها حقيقة ولم ينهزم الحلم، احترق الرماد وأضاء معالم شارعي المنسيّ. واقترب الضجيج منهم فكانت مسيرة الحياة عبر موت لا يخطئ.

وماذا بعد؟

غرقت السفينة بكلّ ما فيها. وتوّج المحتلّ مشروعه انتصاراً على دم لا يموت. وانكفأ الآخرون إلى زمن سوف يأتي.

ذكرى الاجتياح وقفة مع التاريخ تستدعي الانتباه والاستقراء لنعرف أين نحن وأين ذاهبون. لعلّنا نعرف أيّ جدوى لهذه الذكرى في حشرة الذكريات الآسنة.

بين حزيران الأوّل وحزيران الثاني ولدنا نحن، وانسجمنا مع تفاصيل أجسادنا التي لم تقبل الحلول في أيّ جسد. وعدنا إلى ارتجاجات قلبنا حاملين حلمنا القومي الكبير.

بين حزيران الأوّل والثاني غابت وجوه، واسودّت وجوه، ونبتت فوق أديم الأرض وجوه، وغادرنا النجم القطبيّ ففقدنا البوصلة وضِعنا في منازعات خرّبت ما تبقّى من نغم في غرابة هذا الخريف الطويل.

بين حزيران الأوّل والثاني ولدنا نحن ولادة قيصريّة، وبتنا على جذع شجرة تشكّل الاستثناء الوحيد في ركام هذا العالم.

بين حزيران وحزيران مراحل مهّدت للاحتلال والاعتقال معلنة سيادة العصر الصهيوني على مختلف شؤون حياتنا، وعلى جسور آمالنا التي صدّعها التماس مع تلموده التليد والطريف.

بين حزيران وحزيران شبَّ أطفال الوطن العربي فرأوا أنّ ما تعلّموه في الصِغَر أصبح كذبة في الكِبَر، وما حفظوه عن ظهر قلب لم يبق له أيّ مكان في القلب.

حزيران شهر الأيّام السود رغم لاءات التاسع والعاشر منه. شرّش في الصدر، وحفر عميقاً في الصميم، ليبدع من هذا السواد بياض عالمنا المقبل.

لا بأس يا حزيران. نحن قادمون إليك على شبكة خلاص عربيّة قلباً وقالباً؛ وحاملون ذكرياتنا فوق ظهورنا لنرميها في وادي النسيان معلنين انصهارنا في عصرنا نحن، ولنختتم هذا الشرود المقيم في أجوائنا الداخليّة حواجزَ نفسيّة قاتلة.

* * *

لابأس يا حزيران. الذكريات تتراكم ونحن نسير وراءها مدجّجين بأمنيات، لعلّنا نستلهم شيئاً وسط هذا السراب.

لابأس يا حزيران.

ذكراك عودة إلى الذات التي كادت تفقد مقوّمات ذاتها، لتصبح شيئاً آخر يصل إلى حدّ الانصهار في خواء اليباس الذي لا ينشطر.

ذكراك نستعيدها لا لنقف على الأطلال أو لنعود إلى الماضي السحيق بل لنستعيد ما فقدنا من أحلام كانت لنا وعياً حضاريّاً لم يغب في أعتى اللحظات.

لا أتذكّر حزيران لأبكي أو لأرثي. فأنا لا أجيد البكاء ولا الرثاء. ولكنّي أتذكّر لكي أتذكّر، أو لكي أقفز إلى زمن بلا حزيران، وأقنعة سوداء، وأكفان جاهزة لأولئك الذين يبحثون في كلّ الأزقّة عن بلسم الحياة.

في حزيران ١٩٨٢ لم أغادر صيدا حفاظاً على جسدي. وبعد الاعتقال لم أغادر بيروت التي دمّرتها الحرب، كما لو أنّ هناك رغبة كامنة في الموت، الذي يشبه الولادة أو الانبعاث.

في حزيران لم ترهبنا الآليات والمدمّرات والجنرالات والاجتياحات. بل أرهبنا سقوط مشروع يمثّل أجمل أحلامنا، وسقوط شعارات طنّانة رنّانة صفّقنا لها عمراً.

حزيران هو الفارق بين زمنين. زمن الحلم بتجلّياته الكثيرة، وزمن الانقلاب على الحلم بإرهاصاته المستفحلة.

ما أجمل أن يصبح الحلم واقعاً. وما أسوأ أن نفقد حرّيّة الحلم.

أحلامنا بكلّ تفاصيلها الجميلة هُزِمت، ولم يعد لنا سوى الركون إلى أخطبوط هذا الواقع المستجدّ، الذي يحاول أن يثبت جدواه بعد كلّ انتكاسة.

* * *

للذكريات مكان في الذاكرة. والذاكرة تستجدي شآبيب المطر لتستعيد أغنيات مجّها الزمنُ الحاضر، وغادرها إلى مسرح الواقعيّة الجديدة التي ترى الأشياء بمنظار مختلف عن موروثنا الفكري، فنغدو وكأنّنا وُجِدنا في زمان غير زماننا.

للذكريات قصائد لا يمسّها النسيان ولا تنال منها تقلُّبات الدهر وغدره. لكنّي أهفو إلى أمل يعيد فضاء نشوتي المستيقظة.

وللذكريات ألف حزيران يلتفُّ على عنقها ليجرّدها من كلّ الأوسمة والنياشين، وليقول: «أنا بالمرصاد. أحلامكم أوهامكم. وفضاء فكري يتّسع ليغمر ما تبقّى من هشيم فوق هذا المحيط المتحرِّك».

وللذكريات حزيران الذي قال: «لا» ولم ينته رغم انكفائه، ورغم هبوط «بورصته» إلى أدنى مرحلة في القلب.

وللذكريات حزيران يباغت هذا السواد المخيِّم ويعزف ما سوف يأتي من أغانٍ انصهاراً في أهازيج الفقراء وصولاً إلى راية مخضّبة تتقن إبداع العصر الذي نريد.

الوطن المقاتل

حسين مروّة

تحت هذا العنوان العام (الوطن المقاتل) كان حسين مروّة يكتب زاوية يوميّة في جريدة «النداء» طوال أيّام حصار بيروت (أوائل حزيران حتّى أواخر آب ١٩٨٢). وكان لهذه الزاوية فاعليتها الكبيرة، يوميّاً، في صفوف المقاتلين المدافعين عن المدينة وفي صفوف ناس بيروت الصامدين. وقد أخترنا لهذا الملفّ عدّة نماذج من مقالات هذه الزاوية الأدبيّة المقاتلة:

كنا سبع جزر... صرنا بحرا عظيما

□ سهرنا حتى الفجر.

كنّا سبعة «شخوص» بشريّة. . لكنّ السهرة بدأت وكلّ «شخص» منّا عالم وحده منفصل عن الآخرين. . كلُّ واحد منّا يلتفُّ على ذاته، ويعلك ذاته. . والمسافة بينه وبين الآخرين تتثاءب وتتمدّد كلّ لحظة. . لكأنّما السبعة «الشخوص» يؤلّفون سبع جزر متناثرة في جنوب الباسيفيك. .

كان الصمت الجليدي وحده يصل «الجزر السبع».

واحد منّا وحده كان يشق جليد الصمت، كلّ ربع ساعة، عبر «الراديو». . وعلى مسافة الدقائق الفاصلة بين نشرة أخبار هنا ونشرة أخبار هناك، كان يحصي الثواني بإحصاء دقّات قلبه. . كان يسمع الأخبار وحده، ويبقى جليد الصمت بيننا وبينه متماسكا لا ينكسر: يسمع بضجر، وينظر وهو يسمع بضجر، فإذا انتهت نشرة من النشرات، لوى عنقه بضجر. . ثمّ استرخى من جديد يحصي الثواني الجديدة لموعد إذاعي جديد. .

كان كمن يطلب من الإذاعات أن تقدّم له، كل ربع ساعة، تغييراً ما في مجرى المأساة. . وأن تضع بين يديه «تقريراً» شافياً عمّا أحدثت من تغيير جديد في أحد فصول المأساة. .

كان يضع «مهمّة» التغيير في «دقّة» الإذاعات!. .

* * *

قال:

- سهرنا، هكذا ليلة الواحد والعشرين من أيّام الملحمة - المأساة في لبنان. . كنّا - تلك الليلة - سبعة «أرقام» بشريّة غارقة في زبد المأساة. . كنّا سبع جزر تائهة في محيط المأساة. . وفيها تتثاءب المسافة وتتمدّد بين «الرقم» والآخر، بين الجزيرة والأخرى، وفيها يتثاءب الليل - أيضاً - ويتمدّد، طُرق الباب، وانتبه «الساهرون» - فجأة - على قامة بشريّة سمهريّة تنتصب بينهم على قاع الصمت الجليدي. .

صاحب القامة السمهريّة يعرفه «الساهرون» السبعة. . كلّنا نعرفه: هو واحد منّا، هو فصل طريف من فصول «قضيّتنا» - الملهاة. . هو فصلها الأكثر طرافة والأوفر حيويّة. . قلنا له: المأساة؟. . صاحب «الراديو» هو الذي قال، وكان قد أغلق الليل عنه كلّ الأبواب الإذاعيّة. .

وجلس صاحب القامة السمهريّة وتفرّس وجوه «الساهرين» فرأى كيف كنّا «ساهرين»:

- المأساة؟. . هي - بالفعل - مأساة هائلة، عمياء، طاغية. . لكن، أريد أن أسأل أوّلاً: هل استسلم لها شعبنا؟ أي هل استقبلها راكعاً؟، أي هل انسحقت كلّ طاقاته البشريّة وكلّ قدراته الكفاحيّة؟ أي هل تحوّل شعبنا إلى «أرقام» من البشر، لا تتحرّك علاقة الوطن في أجسادها بعد؟. . وأن أسأل ثانياً: كيف نتعامل، منذ اليوم، مع هذا الواقع؟. . أي هل نركع له «كأمر واقع» محتوم لا مردّ له، أم علينا أن نخلق من طاقاتنا وقدراتنا غير المحدودة،

طاقات وقدرات تكون بوزن المأساة، لمقاومة المأساة؟. . أي لمقاومة الاحتلال النازي الجديد الوحش؟. .

ـ أسألكم ولا أطلب منكم الجواب. . شعبنا نفسه أجاب عن هذه الأسئلة وعن كل سؤال يخطر لكم. . أجاب شعبنا وهو يقاوم زحف الصهاينة الوحوش، وأجاب وهو يثبت ثبات الأبطال في رفض ضغوط المحتلّين الغاضبين: عسكريّاً وسياسيّاً واجتماعيّاً. . وسيجيب دائماً بألف طريقة، مبتكراً ألف أسلوب لرفع كابوس الاحتلال الصهيوني ـ الأميركي.

شعبنا هو الجواب دائماً. .

* * *

قال:

ـ بدأت سهرتنا ونحن سبع جزر تائهة في محيط الظلام والجليد. . وانتهت سهرتنا عند الفجر ونحن جزء من البحر العظيم. . من الشعب العظيم. □

«النداء»
(الأحد ٢٧ حزيران ١٩٨٢)

مقاتل يحكي فكره

□ كان عائداً من «عمليّة» قتاليّة ناجحة. .

كانت «العمليّة» خلف خطوط العدو، في مكان ما على جبهة الضاحية(. . .). واستخدم الفريق الذي نفّذ «العمليّة» شكل «الكمين» باتقان وبدقّة وبفدائيّة ممتازة. . ونجح «الكمين» دون خسائر. .

* * *

حالة المقاتل، بعد كلّ «عملية» ناجحة، هي أصفى حالاته. .

وفي هذه الحالة يتمتّع بنشوة النجاح أوّلاً. . وبهدوء النفس وصفاء الفكر ثانياً. . هي حالة من «الاستجمام» النفسي ـ الفكري قد تحرِّك المقاتل لعمل شيء ما يسجّل هذه اللحظة، ذات النبض «الرومانسيّ» بشكل تصوّرات شاعريّة نادرة الرهافة والعذوبة، أو بشكل رؤية «فكريّة» صافية وعميقة تميّزها حرارة التجربة الطازجة. .

* * *

كان «سالم» في أفق تلك الحالة، حين أقبل عليه أحد الرفاق بذراعيه فرحاً بنجاح «العمليّة» وبسلامته. .

قال «سالم»:

ـ إنِّي الآن محتاج أن أقول شيئاً وأن يسمعني أحد الرفاق. . أريد أن أقول: نحن أقوياء، أقوى مما يتصوَّر الذين لا يعرفون تجربتنا هنا، خلف خطوط العدو. . نحن أقوى من العدو المحتلّ. . لا تضحك يا «سعيد»: نحن أقوى منه حقيقه، لا ادّعاء ولا كذباً على النفس أو خداعاً لها. . لا أقول هذا متأثِّراً بالنشوة العابرة، أو بنجاح «عملية» جزئيّة صغيرة ليس لها تأثير مباشر، أو غير مباشر، على الواقع ـ الكلّ. .

ـ أنا أعرف، وأرى هذه الآلة الحربيّة الأميركيّة البالغة التطوُّر، المتدفِّقة طوفاناً طاغياً على أرضنا وجوّنا وبحرنا، حاملاً مطامع اسرائيل وسياسة الأمبرياليّة الأميركيّة. . وأنا أعرف وأرى أن قدرتنا العسكريّة الماديّة الملموسة، مضحكة ومثيرة للسخر إذا قسناها بهذا الطوفان، أي إذا اقتصرت المقارنة على مقايسة آلة بآلة، أو مقايسة حديد بحديد. . لكن المسألة ليست على هذا المستوى الساذج من المقارنة. . صحيح، يا «سعيد» أنَّ «الطوفان» العسكري الاسرائيلي ـ الأميركي، قد احتوى طاقاتنا العسكريّة، وطغى على مساحات كبيرة من وطننا، لكن حتّى لو كانت المقايسة على أساس الآلة والمعدن والكتلة وحدها، لكان لنا الحقّ أن نفخر بأنَّ قدراتنا الضئيلة، بهذا المقياس، قد فعلت الأعجوبة ثباتاً وقتالاً ومهارة عسكريّة وبطولة فائقة. .

ـ أقول يا «سعيد» صحيح، أنَّ «الطوفان» هذا قد وضعنا أمام «الأمر الواقع»، أي أمام هذا الاحتلال الغاصب البغيض، لكن من هنا نبدأ. . فالاحتلال ليس النهاية، بل علينا أن نقرِّر لأنفسنا، منذ الآن، أنَّه البداية، أي بداية مرحلة نوعيّة جديدة من النضال. . والنضال، بمفهومه الجديد في ظلّ الاحتلال، هو: مقاومة الاحتلال. .

ـ دعني، يا «سعيد» أتابع أفكاري. . دعني أقول كلّ ما استفدته من «العمليّة» القتاليّة الناجحة اليوم. . بفضل هذه التجربة الطازجة، أمكنني أن أتصوَّر القضيّة بوضوح كامل، أعني قضيّة كيف يمكن لشعب أن يقهر جيشاً يحتلّ أرضه وحياته، مهما يكن هذا الجيش المحتلّ من الجبروت العسكري. . إن جنود الاحتلال من شأنهم دائماً أن يسكن الرعب جلودهم كلّ لحظة وعند كلّ خطوة لهم في الأرض المحتلّة، ما داموا في أرض يشعر شعبها أنّها مغتصبة، وأنّ لا بدَّ لهم أن يطهِّروها من رجس الاحتلال ومهانة الاغتصاب. .

* * *

«سالم» كان يحكي فكره بصفاء وهدوء وثقة. .

لكن، من يصدِّق أنَّه كـان وراء هذا الصفـاء وهذا الهـدوء وهذه الثقة، فاجعة؟..

لقد كان «سالم»، وهو عائد من «العمليّة» القتاليّـة الناجحـة، قد عـرف بفاجعـة نزلت بأهله أثناء إحـدى الغارات الجـويّة الـوحشيّة الاسرائيليّة على الأحياء السكنيّة المدنيّة في بيروت..

* * *

هذه الطاقة الخارقة التي جمعت بين فكر قتالي ثوري يحكيه مقـاتل هكذا بصفاء وهدوء وثقة، وبين جرح الفاجعة في أعـماقه ـ إنّ هـذه الطاقة الخـارقة ليست طـاقة فـرد بعينه.. إنّها ظـاهرة.. إنّها طـاقة شعبنا.. □

«النداء»
(٢٨ حزيران ١٩٨٢)

في «الملجأ»...

□ قالت أمّ نزار:

ـ لماذا نموت وحيدين هنا؟.. لماذا لا نكون مع النّاس في مـدخل «البناية» لنموت مع النّاس؟..

قلت لها:

ـ بـل لماذا نعيش وحيـدين هنا؟.. لـماذا لا نكون مـع النّاس في مدخل «البناية»، لنعيش مع النّاس؟.

واتفقنا أن نعيش، لا أن نموت.. وأن نعيش مـع النّاس، لا أن نعيش وحيدين..

وبقينا «عائشين» فعلاً مع النّاس تسع عشرة ساعة في مكان واحد من «البناية» اتفقنا جميعاً على تسميته بـ «الملجأ» لأنّه المكـان الوحيـد الأقلّ تعرّضاً للخطر..

* * *

الوجوه كثيرة في «الملجأ»..

الكثرة هنا ليست كثرة «كميّة»، بل كثرة «كيفيّـة».. فإنّ التنـوّع «الكيفي» للوجوه الطيِّبة هنا، كـان هو الأكثـر بروزاً في هـذا العيش المشترك، والاضطراري، وأكاد أضيف: «والجميل».. ولماذا أقول: «أكاد»؟.. لقد كان «عيشنا» ذاك جميلاً دون تحفّظ..

كان «عيشاً» جميلاً لي، بالأقلّ.. كان لي مدخلاً ميسـوراً إلى عالم إنساني كثير التنوّع.. عالم تتنوّع محتويات أعماقـه وسطوحـه، وتتنوّع أشكـال تعبيره عن المشـاعر الذاتيّة السريّـة، وهي في حالـة استنفار وتوتّر.. ففي حالة استثنائيّة كهذه تنزاح كلّ الأغطية وكلّ الأقمـطة عن هـذه المشاعـر، فـإذا بهـا تعـبّر عن نفسهـا بتلقـائيّـة خـالصـة، وتتصرّف حيال الواقع الضاغط «ردود فعل» غريزيّة مطلقة..

المشاعر، هنا، عاريـة.. لا وقت عندهـا للبحث عن لغة معيَّنـة وسلوك معـيَّن تستـتر بهـا وتتجمّـل كـما تفعـل في حـالاتهـا غـير الاستثنائيّة، أي حين تكون غير مستنفرة ولا متوتّرة..

* * *

على الطبيعة، وبالرؤية المبـاشرة، رأيت ـ هنا ـ مشـاعر «النـاس» الـوطنيّين، كيف هم وطنيُّـون بالعمق وبـالجـذور.. رأيتهم، هنـا، كيف تتحوَّل الوطنية عندهم إلى جذر يتعمَّق في الكيان البشري حتى يصبح الجذر نفسه هو الفكر وهو الشعور في وقت معاً، وحتى تـزول فيه «ثنائيّة» الفكر والشعور. لكنَّ الشعور يبقى شعوراً برهافته ونبضه وحنـانـه، والفكـر يبقى فكـراً بمنطقـه ومفـاهيمـه وتحليله وتـركيبـه ومعادلاته واقتناعاته..

ليس هـذا كلام بـالمحال.. إنّـه كـلام بـالـواقـع الأكثـر واقعيّـة ورسـوخاً.. إنّـه الكلام بـالوطنيّـة التي تفكّر وتقتنـع، والتي تشعـر وتنبض بكلّ ما في النسيج البشري من نبض..

إن عـلاقة التفـاعل، هنـا، بين الـوطنيّـة ـ الفكـر، والـوطنيّـة ـ الشعور، تكسب الفكر رهافة الشعور وحرارة نبضه وعذوبة حنانـه، بقدر ما تكسب الشعور رؤية الفكر المضيئة النفّاذة.

* * *

هـذه الوطنيّـة التي تفكّـر وتشعر بحـركـة واحـدة، ومن مصـدر واحد، رأيت صورتها على الطبيعة وبـالرؤيـة المباشرة متجسِّـدة حيَّة بأشخاص عشت معهم ١٩ ساعة في الملجأ.. رأيت الصورة جسداً إنسـانيَّاً يحيـا الوطنيّـة شعوراً مفكّـراً وفكراً نـابضاً بـالشعـور رهيفاً وحنوناً..

هـذه الصورة ـ الجسـد: رأيتها لحـظات الخطر الأشدّ بأعصـاب فولاذيّة، لكن بقلب مفعم بحضور الوطن المحدّق به الخـطر.. أي أن الصـورة ـ الجسد كـانت تهتزّ للخـطر الـوطني، ولا تهـتزّ للخـطر الشخصي.. رأيت فيها المرح يؤنس جماعة الملجـأ ويخفِّف ثقل القلق عن صدورهم حتّى إذا أحسَّت في الأخبار، أنَّ خـطراً ما قـد يصيب قضيّـة الوطن، رأيت الصـورة ـ الجسد تـرتعش ارتعاشـة عميقـة لا يحسّها الجماعة، ثمّ تعود إلى المرح يؤنس ويخفف.. □

«النداء»
(الأحد ٨ آب ١٩٨٢)

هذه بيروت.. أيها العالم!!

□ أيّها العالم!!

أناديك لا مستنجداً، لا مستغيثاً، لا مسترحماً، ولا طالب أسعاف أو معونة أو.. أو..

شعبنا يستكبر أن يناديك، أيّها العالم، لأمر من مثل هذه الأمور.. لأنّه شعب عرف بتجربته النادرة المثال، أنّ ما تدخره الشعوب في كيانها الداخلي الذاتي من طاقات وقدرات، هو الأصل الذي لا يغني عنه، من خارج ذاتها، أقوى القوى، ولا أغنى الغنى، ولا أعظم الطاقات الماديّة والمعنويّة..

أناديك، أيّها العالم، لأمر واحد وحيد: أن ترفع رأسك نحو هذا الجبل العظيم الرابض هنا على هذا الشاطئ المشتعل بقدر كرة الشمس.. أن ترفع رأسك نحو هذه المدينة ـ الجبل، الواقفة على هذا الشاطئ، واسمها: بيروت.. لكن أعداء وحدة الوطن أرادوها: «بيروت الغربيّة»..

ارفع رأسك، أيّها العالم، وانظر.. لترى بيروت كيف وقفت يوم أوّل أمس (الخميس ١٩٨٢/٨/١٢).. لترى مدينتنا، وهي التي تضيق ـ مساحة ـ حتّى تكاد لا تعادل جزءاً صغيراً جدّاً من نقطة ميكروسكوبيّة في خارطة الأرض، كيف وقفت كبيرة كبيرة، وسيعة وسيعة، بحجم هذا الكوكب، وبسعة مداه الفضائي..

أيّها العالم!.

هل رأيت بيروت: كيف وقفت طوال إحدى عشرة ساعة كاملة متواصلة، والهمجيّة الصهيونيّة تطبق عليها بكلّ ما زوّدتها به إدارة ريغان الأميركيّة من أحدث آلات الإبادة للإنسان وللحضارة والعمران؟..

لعلّ الهمجيّة الصهيونيّة كان يراودها خاطر لم يكن خاطراً، بل كان وهماً أحمق طائشاً، وخائباً..

لقد أجهدت اسرائيل آلتها العسكريّة، بأصنافها الثلاثة، الجوّيّة، والبحريّة، والبرّيّة، وأجهدت جنودها حتّى الارهاق، طوال نهار صيفي، كامل متواصل، وهم يصبّون حمم البراكين «الصناعيّة» على بيروت «غير المحتلّة».. لماذا؟.

الهمجيّة الصهيونيّة، لم تجهد عسكريتها كلّ ذلك الإجهاد الرهيب، إلّا وهي تحت كابوس الوهم الأحمق الطائش الخائب الذي أدخل في رأسها، النازي النزعة، أنّ بيروت «غير المحتلّة» ستنحني.. سترفع يديها ناشرة رايات الخضوع والاستسلام!.

لكن بيروت، وقفت كالمعجزة، كالأسطورة..

لكن بيروت وقفت، وما انحنت..

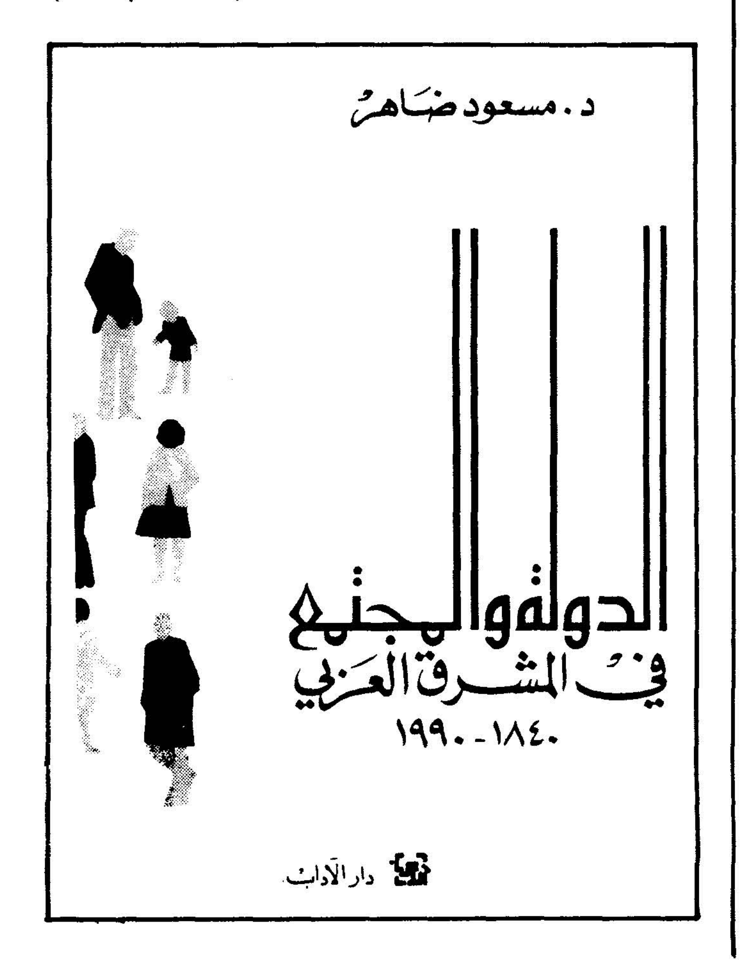
أناديك، أيّها العالم، لترى: أيّة معجزة، أيّة أسطورة كانت بيروت في وقفتها تلك، في يومها ذاك؟..

أناديك، أيّها العالم، لتشهد أنّها أوّل مرّة في تاريخ البشريّة، وفي تاريخ حروب البشريّة، تعرف فيها مدينة بهذا الحجم، وفي ظروف حصار جهنّمي كالحصار المضروب عليها بهذا الشمول، تتلقّى هذا القدر المذهل من الغارات والقذائف، من الجوّ والبحر والبرّ، طوال هذا المقدار المذهل من الزمن أيضاً، وتبقى واقفة لا تنحني، لا تخضع، ولا تستسلم، بل تبقى واقفة بكبرياء وشموخ..

أيّها العالم!

لا أناديك إلّا لترى وتشهد، ولأقول لك: شكراً. □

«النداء»
(الأحد ١٥ آب ١٩٨٢)



ملفّ خاص

١٠ أعوام على رحيل خليل حاوي:

الشّاعر، النّاقد، الفيلسوف، الإنسان

يتضمّن هذا الملف مقابلات غير منشورة مع خليل حاوي، ومقالات نقديّة عن شعره وسيرته، وقصائد لم تُنشر. وقد شاركني في إعداد هذا الملفّ الأستاذ عبده وازن الذي وفر لي، بحركته النشطة، عدداً من القصائد والمقالات المنشورة هنا.

وإذ أتوجّه بالشكر إلى كُلّ من أسهم في الملفّ، فإنّي أخصّ بالشكر الدكتور إيليّا حاوي، شقيق المرحوم الشاعر خليل، وابنته جمانة.

سماح . . .

خليل حاوي و«الآداب»

الدكتور سهيل ادريس

أستطيع أن أؤكّد أنّ «خليل حاوي» كان ركناً متيناً من أركان مجلّة «الآداب» منذ إنشائها، بالرغم من أنه لم ينشر فيها قصيدة له إلّا في العدد ١٢ من عامها الأوّل ١٩٥٣، أي بعد عام تقريباً من صدورها. وكانت هذه القصيدة عمودية بعنوان «إشراق» تحمل نكهة صوفيّة ربّما كانت مستمدّة من فلسفة «الإشراق».

وقد واكب خليل «الآداب» زُهاء ربع قرن، فكنّا نتزاور ونتشاور، ونترافق في السَّفر لتمثيل لبنان في المؤتمرات الأدبيّة. وكان يربطه بالمجلّة، بعد خروجه من الحزب السوريّ القوميّ، توجّه قوميّ عربيّ يقوده «حلم الانبعاث» الذي كان حلمه الأكبر والأعظم. وقد نشرت له «الآداب» (العدد الثاني، شباط ١٩٥٤) قصيدة بعنوان «غيبة الحلم» أهداها «إلى كلّ من عانى الهزيمة بعد الكفاح، ولكنّه لم يستسلم، لأنّ الكفاح في روحه ودمه».

وفي هذا السياق من الحلم ومن الشوق إلى الانبعاث، تأتي قصيدته «في المطهر» (العدد السادس، حزيران ١٩٥٤) التي ينهيها بهذا النداء:

ربيّ متى أصفو وأخلُص جَوْهراً
ومتى، متى ربيّ، أخلّي المَطْهرا
وأثور في الآفاق حقّاً مُشهرا
أبني الحياة ذُرى وأحياها ذُرى
في يقظتي الكبرى وفي خَدَرِ الكرى؟

وفي مسيرة خليل حاوي المبشّرة بالانبعاث، يُرسل إلى «الآداب» من جامعة كيمبردج التي قصدها للتخصّص، قصيدة هامّة بعنوان «آسيا بعد الجليد»، تعبّر عن معاناة الموت والبعث بما هي أزمة ذاتٍ وحضارة وظاهرة كونيّة. وفيها يفيد، كما قدّم لها، من أسطورة الإلّه تمّوز وما ترمز إليه من غلبة الحياة والخصب على الموت والجفاف، ويفيد كذلك من أسطورة العنقاء التي تموت ثمّ يلتهب رمادها فتعود ثانية إلى الحياة:

إن يكن، ربّاه، لا يُحيي عروق الميّتينا
غيرُ نارٍ تلِدُ العنقاء
نارٍ تتغذّى من رماد الموت فينا
فلْنعانِ من جحيم النارِ
ما يمنحنا البعث اليقينا(. . .)
يا إلّه الخصب، يا تمّوز، يا شمسَ الحصيد
بارِكِ الأرضَ التي تعطي رجالاً
أقوياء الصّلب، نَسْلاً لا يبيد
يَرِثون الأرض للدّهر الأبيد
بارِكِ النّسْل العتيد!

وفي قصيدة «حبّ وجلجلة» (العدد الثالث، شباط ١٩٥٧) يهتف الشاعر:

أتحدّى محنة الصلب
أعاني الموت في حبّ الحياة!

وربّما كانت قصيدة «الجسر» (العدد الخامس، أيّار ١٩٥٧) أهمّ قصائد تلك المرحلة من تطوّر شعر حاوي وشاعريته.

***

أمّا قصيدة «السندباد في رحلته الثامنة» (العدد ٦ ـ ٨ عام ١٩٥٨) فقد أثارت لدى نشرها اهتمام النقّاد والقرّاء على أنّها قفزة جديدة في تطوُّر خليل حاوي موضوعاً وشكلاً. وقد وضعت «الآداب» لهذه القصيدة الهامش التالي:

«كان في نيّته ألّا ينزعج عن مجلسه في بغداد بعد رحلته السابعة. غير أنّه سمع ذات يوم عن بحّارة غامروا في دنيا لم يعرفها من قبل، فكان أن عصف به الحنين إلى الإبحار مرّةً ثامنة. وممّا يُحكى عن السندباد في رحلته هذه أنّه راح يُبحر في دنيا ذاته، فكان يقع هنا وهناك على أكداس من الأمتعة العتيقة والمفاهيم الرثّة من بضاعة عصره، رمى بها جميعاً في البحر ولم يأسف على خسارة. تعرّى حتى

بلغ بالعري إلى جوهر فطرته، ثمّ عاد يحمل إلينا كنزاً لا شبيه له بين الكنوز التي اقتنصها في رحلاته السالفة. والقصيدة التي نقدمّها هنا رصيدٌ لما عاناه عبر الزمن في نهوضه من دهاليز ذاته، إلى أن عاين إشراقة الانبعاث وتمّ له اليقين».

ومع قصيدة «لعازر عام ١٩٦٢» تبدأ مرحلة التشاؤم في موقف خليل حاوي. وهو نفسه يوضّح (العدد الثاني، شباط ١٩٧٠) أنّها «اعتمدت الرمز بشخصيّة مستمدّة من التاريخ: لعازر أسطورة أخذتها من الإنجيل وحوّرتها. إنّ لعازر يشتهي الموت ويخاف أن يبعثه صديقُهُ الناصريّ. يشتهي الموت لأنّه بطل صارع في سبيل القيم، حتى أدّى به الصراع إلى هزائم متلاحقة، فكانت رغبته في الموت. ثمّ يُبعث ويصبح رجلاً آخر. لم يعد بطل القيم، بل أصبح يحقد على الحياة. وهو يجسّد العقائديّ الذي تتوالى عليه الهزائم، فيتحوّل عن العقيدة المثاليّة إلى ما يناقضها... وربّما أصبح عميلاً في النهاية!»

وربّما كانت قصيدة «ضباب وبروق» (العدد الثالث، آذار ١٩٧٢) خير قصيدة تعبّر عن ذلك التشاؤم الذي يبلغ تخوم اليأس من جرّاء «اعتياد الهزائم»:

ضجّة المقهى
ضباب التبغ
مصباح وأشباح يغشّيها الضباب
ويغشّي رعشة في شفتي السفلى
ويغشّي صمت وجه ووجوه
أفرخ البومُ
ومات النّسر
في قلبي الذي اعتادَ الهزيمه!

إنّ أرض الانبعاث التي مجّدها حاوي في **نهر الرّماد** لم تعد غير سرح للباطل، ولم تثمر سوى «صمت التراب» بينما حلّ محلّ اخضرارها التمّوزي «ظلّ غراب»!

* * *

هذا وقد خاض خليل حاوي برفقة «الآداب» معركة الشعر العربي الحديث. وقد بدأنا هذه المعركة أوائل عام ١٩٦١، فتصدّينا للدعوة الهجينة التي تحملها فئة من الكتّاب اللبنانيّين (العدد الثاني، شباط ١٩٦١) ترى أنّ «لبنان من أمم البحر المتوسّط، وأنّ حضارته جزء من حضارتها. أمّا الحضارة العربيّة فتقع خارج هذا الإطار، وربّما لا يعترف أصحاب هذه الدعوة بوجود حضارة عربيّة، وقد يعدّون العروبة مرادفة للجهل والصحراء والبداوة... ولأغراض لا يمكن أن تكون خالصة لوجه الأدب، يقوم على نشر هذه الدعوة فئة تحاول أن تدّعي أنّها وحدها تمثّل «الشعر الحديث»، وما ذلك إلاّ لأنّها تتنكّر للتراث العربي وللحياة العربيّة الحاضرة، وهذا وحده، في رأيها يضعها في مجرى الحضارة الغربيّة. وفي شعر هذه الفئة نرى شتماً صفيقاً للحضارة العربيّة... وقد بلغت الصفاقة والرعونة بأحد أفرادها أن قال «إنّي أبول على هذه الحضارة - الحضارة العربيّة!...»

ونتحدّث بعد ذلك عن مجلّة هذه الفئة، مجلّة «شعر»، فنذكر أنّ بعض الشعراء القوميّين العرب الذين كانوا يسهمون فيها قد انكشفت لهم مقاصدها فانقطعوا عنها. وكنّا نقصد بالذات خليل حاوي الذي أدلى لجريدة «لسان الحال» بحديث في هذا الموضوع ننقل بعض فقراته:

س - يعتقد البعض أنّ الشعر في لبنان، وفي حقبة ما بين الحربين، قد شقّ آفاقاً جديدة، فما رأيك في ذلك؟

ج - أرى أنّ الشعر في لبنان، وفي هذه الحقبة بالذات، لم يكتشف جديداً ولم يأت بخلق أصيل، بل كان هائماً ضائعاً يتوكّأ حيناً على القديم الجامد وحيناً على الغريب المجلوب. فإنّك تلمح وراء كلّ قصيدة شبح شاعر غربيّ حديث أو عربيّ قديم. والشاعر الأصيل يضرب جذوراً عميقة في حضارته وفي الحضارة العالميّة، يمتصّ الغذاء الصالح فيحيله إلى مادّة ذاتيّة. والآفة الكبرى التي ضربت شعراء تلك الحقبة تعود إلى أخذهم باللغة العربيّة أداة مجرّدة للتعبير، وتنكّرهم لها من حيث هي لغة تحمل حضارة خاصّة. ومن ثمّ كان أن جرفتهم الحضارة الغربيّة وامتصّهم الأدب الغربيّ ومسح معالم شخصيّتهم. ومع ذلك فإنّ افتتانهم بالأدب الغربيّ لم يدفعهم إلى التعمّق في خصائصه الجوهريّة واستيعاب تراثه المتكامل العريق، وإنّما وقفوا منه عند طوره الأخير وظواهره العرضيّة(...) لذلك جاء شعرهم غريباً عن واقعنا... فشعر سعيد عقل مثلاً لا يعدو الأسلوب التقليديّ الذي يستهدف صياغة المعاني الذهنيّة والفِكَر المجرّدة صياغة زخرف وتجميل. أمّا البيت عنده فما يزال وحدة الشعر، والبناء في القصيدة ما يزال هندسة لفظيّة، وقوالب برّاقة جامدة نفتقد فيها نشاط الحيويّة المتوهّجة، ونفتقد من تجارب الإنسان كلّ ما لا يُحشر في قوالب الهندسة. فكان أن ظلّت مسألة التجديد، بعد الحرب الثانية، كما كانت من قبل، محاولة يجب أن تستهدف تحطيم البناء القديم، وكسر العبارة التقليديّة، وردّها إلى الواقع، وهدم السور القائم بين الشعر والحياة، والتعبير عن تجربة الإنسان في واقع بلادنا وعصرنا، ثمّ النفاذ عبر ذلك إلى تجربة الإنسان في كلّ عصر.

س - والشعر في لبنان بعد الحرب العالميّة الثانيّة، وهذه الضجّة حول قصيدة النثر؟

ج ـ أودّ أن أتحدّث أوّلاً عن ثقافة الشعراء، ثمّ أردف الكلام على نتاجهم الشعريّ. وأبرز ما يلفت النظر في ثقافة الشعراء الجدد، أو الذين حاولوا أن يتجدّدوا، أنّ تلك الآفات التي ضربت ثقافة سابقيهم قد امتدّت إلى ثقافتهم وشاعت فيها على مجال أوسع وأرهب. فإنّهم ـ باستثناء القلّة منهم ـ يكتبون بلغة لا يحفلون بها، ولشعب انفصلوا بهمومهم عن همومه، ويلتصقون من الخارج بحضارته التي يجهلونها. وهم في الوقت نفسه يذوبون صبوة إلى الحضارة الغربيّة التي يزيد جهلهم بها عن جهلهم بالحضارة العربيّة. إنّها صبوة البسيط الساذج لكلّ مبهم معقّد بعد. ولا عجب أن يلتقطوا من مجلّات الأدب الغربي، ويأخذوا بأحدث زيّ يظهر فيها ظنّاً منهم أنّ في ذلك غاية السبق والتجديد، وفاتهم أنّ التجديد بدون أصالة ذاتيّة تقليد أعمى. ولا أقسو إذا قلت إنّهم فريسة لأميّة في الفكر والفنّ وليُتْم حضاريّ جعلهم عرضة للانطباع بكلّ وافد غريب، فتراهم لا يخرجون من رحم شاعر أوروبيّ إلّا ليدخلوا في رحم شاعر أوروبيّ آخر. ومن ثمّ كان نتاجهم معرَّضاً للانفعالات المتلاحقة بالآخرين. فإذا أنت تفحّصته بدا لك طبقات ملوّنة، كل طبقة بلون، وبدت لك شخصيّاتهم كأنّها «ملفوف» متعدّد الألوان. فليس في تطوّرهم دفع من الداخل، وليس فيه نماءٌ طبيعيّ حتميّ. إنّ نتاجهم لدليل محزن على أنّ الشعر في لبنان ما يزال منفعلاً متسكّعاً وراء الشعر الغربيّ. وما دام النتاج في غالبيّته على هذا الهزال فقد انتفى معنى الفارق في الشكل، سواء أكان الشكل قصيدة منثورة أو شعراً مقفّى موزوناً».

وفي افتتاحية لـ «الآداب» بعنوان «الوجوه المستعارة» (العدد السابع، تموز ١٩٦١) نتحدّث عن زيف شعراء مجلّة «شعر» الذين كانوا ينافقون بادّعاء الانتماء إلى «عروبة» خاصّة، ولكن لا يتورّع أحدهم (أنسي الحاج) من أن يصف «العروبة» الأخرى بأنّها «دودة وحيدة»، ونستشهد بأبيات لخليل حاوي الذي انفصل عنهم بسبب موقفهم من العروبة وتبنّيهم لموقف سعيد عقل، فهتف بمرارة:

نحن من بيروت مأساة وُلدنا
بوجوهٍ وعقولٍ مُستعاره
تولد الفكرةُ في «السوق» بغيّاً
ثمّ تقضي العمر في لفق البكاره!

على أنّ موقف خليل حاوي ممّا يسمّى «قصيدة النثر» اتّضح جليّاً في كثير من تصريحاته ومقابلاته[1] وفيها يركّز على المقوّم الأساسي في الشعر العربي، وهو الإيقاع الذي تفتقر إليه «قصيدة النثر» فتفقد معظم الأهميّة والقيمة. وهذا الموقف يتطابق كلّ التطابق مع موقف مجلّة الآداب التي ترى أنّ ما يسمّى «قصيدة النثر» قد تكون نصوصاً جميلة، نشرت المجلة منها سابقاً بعض النماذج، ولكنّها لا يمكن أن تسمّى شعراً!

(١) أنظر المقابلة الهامّة المنشورة في هذا العدد ملحقة بمقال الدكتورة ريتّا عوض.



خليل حاوي: الشّاعر ـ الناقد ـ الفيلسوف

الدكتورة ريتّا عوض

حين طلب مني الدكتور سهيل إدريس تقديم نصّ لخليل حاوي لم يسبق نشره للملفّ الخاصّ الذي ستصدره مجلّة الآداب بمناسبة الذكرى العاشرة لرحيل حاوي، تذكّرت تسجيلاً صوتيّاً لديّ لندوة شعريّة ـ نقديّة قدّمها حاوي في مركز غوته الثقافي ببيروت يوم ١٥ أيّار عام ١٩٧٥. تذكّرت أنّ الحوار الذي تلا إلقاء القصائد، ودار بين الشاعر وعدد من الحاضرين، كان شيّقاً ومهمّاً وتناول قضايا طالما شكّلت هاجساً فكريّاً وفنيّاً بالنسبة لحاوي، أوْلاها تفكيرَه وضميرَه وأعصابَه وحياتَه. وأعدتُ الاستماع إلى الشريط المسجّل، ورأيت أن أحوّله إلى وثيقة مكتوبة تُقدَّم للقارئ لعلّها تشكّل إضافة إلى ما هو معروف من مواقف حاوي النقديّة والفكريّة والحضاريّة، أو على الأقلّ تذكيراً بتلك المواقف، وتأكيداً على حتميّة الجمع بين الإبداع الشعري والتأمّل الفكري في شؤون الآداب والفنّ والحضارة في ذات شاعرٍ يعي حقيقة التحوّلات الحضاريّة والفنيّة في الزمن الذي يعيش، ويدرك أنّه شاعر مجدِّدٌ يحمل لواء ثورة فنيّة تستجيب لمبادئ الحداثة في هذا العصر.

لقد كان حاوي شاعراً/ناقداً لا تُدرَكُ أبعادُ شعره ما لم يتأمّل الدارسُ في نتاجه النقديّ والفلسفيّ، لما بين شعره وفكره من صلات وثيقة. ومع أنّ حاوي أبى أن تختلس الكتابة النقديّة والفلسفيّة ممّا نذره من وقته وفكره وحسّه وجهده للإبداع الشعريّ، فإنّ له من المقالات والمحاضرات والأحاديث الصحفيّة الكثيرة ما يكشف عن مدى العمق والاتّساع في فكره النقديّ والحضاريّ والفلسفيّ. وقد كانت صيغة الحوار في هذه الموضوعات، الشفهيّ والمكتوب، هي الأقرب إلى نفسه؛ كان يترك نفسه على سجيّتها فيعبّر بتلقائيّة وعفويّة رائعة عن مسائل طالما تملّاها وتأمّل في خفاياها وجال في أعماقها.

ولئن كان الإبداعان الشعريّ والنقديّ لم يجتمعا في كاتب واحد في التراث الأدبي العربي ـ فلم يعرف تراثنا شاعراً كبيراً كان في الوقت نفسه ناقداً متميّزاً أو العكس، ولعلّ ذلك مردّه إلى الفصل الحادّ بين الكتابتينْ الشعريّة والنثريّة في التراث العربي، وإلى التباين المتعارَف عليه بين طبيعة الإبداع الشعري وخصائص التنظير حول الشعر ـ فإنّ ظاهرة الشعراء/النقّاد مألوفةٌ في تاريخ الأدب الغربي والانكليزي منه بالأخصّ من صموئيل جونسون وجون درايدن إلى كولريدج، وكان أعظم مثال قدّمته الحركةُ الرومنطيقيّة في الغرب على الالتحام بين الإبداع الشعريّ والتنظير الأدبيّ. وفي القرن العشرين تميّزتْ حركةُ الحداثة في الغرب بالجمع بين الشعر والنقد، وقد نهض بهذه الحركة شعراء/ نقّاد أمثال عزرا پاوند وتي. اس. اليوت، طبع نتاجها العصر بطابعه وأسهمت كتابتها النقديّة في بلورة المبادئ التي قامت عليها حركة الحداثة الشعريّة. ويُلاحظ أنّ ظاهرة الشاعر/الناقد تبرز عند المنعطفات التي تتحوّل فيها الحساسيّةُ الفنيّة ويتّجه الشعر فيها إلى التغيّر والتجديد. ولا يستطيعُ إحداث الجديد سوى شاعر ترسّخت ثقافته الفلسفيّة والأدبيّة والفنيّة، وتعمّق وعيه لما يعتمل في مجتمعه وثقافته وعصره من تحوّلات تقتضي تحوّلَ الأشكال الفنيّة والأدبيّة السائدة، والاتجاهَ بالإبداع الفنيّ إلى آفاق جديدة تكون أكثرَ قدرةً على التعبير عن قضايا الإنسان المعاصر، وأكثر انسجاماً مع الواقع المعيش. من هنا يتّجه الشاعر المجدّد ـ وقد وعى ما أتى به من تحوّل فني ـ إلى ترسيخ هذا التحوّل والتجديد وتبريره وفلسفته؛ فيكون النقد الأدبي والكتابة النقديّة سبيله إلى ذلك.

في هذا الإطار تندرج الظاهرة التي يشكّل خليل حاوي أحدَ أبرز الأمثلة عليها في حركة الحداثة الشعريّة لدينا في هذا العصر. فقد كان حاوي من الشعراء الروّاد الذين أرسَوْا دعائمَ القصيدة العربيّة الجديدة ـ الحديثة منذ مطلع الخمسينات. وقد أسعفه على الاضطّلاع بهذه المهمّة وتحقيق ما ناله من نجاح فيها، موهبةٌ شعريّة فذّة رفدَها وعيٌ حضاريٌّ متميّز خلقتْهُ معاناةٌ لقضيّة الذّات الفرديّة والقوميّة والإنسانيّة في مواجهتها للحاضر ببعديْه التاريخي والمستقبلي، وثقافةٌ عميقةٌ شاملة قادرة على التعامل مع التراث القومي والإنساني بنظرةٍ نقديّة تصطفي ما ثبت عبر الزمن ورغمه، حيّاً وإنسانيّاً وأبديّاً. هذه الثقافة وذاك الوعي يعبّران عن نفسيهما في شعره وفي نقده وفكره على حدٍّ سواء.

آمن خليل حاوي بأنّ الشاعر في هذا العصر ينبغي له أن يكون ناقداً حضاريّاً؛ ولطالما ردّد هذا القول في محاضراته الجامعيّة وفي أحاديثه الصحفيّة وفي جلساته الخاصّة. وما يعنيه حاوي بهذا الشرط ـ وقد رأى أنّ من دونه لا يكون شعر حديث ـ هو أنّ على الشاعر أن يكون قادراً على إدراك تراثه والتراث الإنساني بنظرة نقديّة قادرة على تحديد ما يسمّيه «بالعناصر الحيّة في التراث.» وكان

يـرى أنّ أصالـة الشاعـر تـرتبط بمـا انتقـاه من تلك العنـاصر الحيّـة وصَهَـرَه في مادّة شعـره ونسيجه. وقـد دفع حـاوي إلى تأكيـد هـذا الموقف رؤيته عـدداً من الشعراء المحدثـين ـ من الـرواد خـاصّـة ـ يرفضون التراث بأسره ويرون أنّ الحداثـة انفصالٌ تـامّ عن الذاكـرة الحضاريّة وقطيعةٌ مطلقة مع الماضي، فـوقعوا بـذلك في خـطأ رفض القيم الإيجابيّة في الحضـارة. بهذا الموقف أسقط هؤلاء الشعراء، في رأيه، عن الشاعـر صفةَ خـالقِ القيم، لأنّ الشعر الـذي ينطلق من الـرفض ويبقى عليه يُصيبـه العقمُ ويغدو عـاجزاً عن إبـداع القيم الأخـلاقيّة في المجتمـع. ولئن آمن حـاوي بـالثـورة مبـدأً حتميّـاً في الشعر الحديث، فإنّه قرن الثورة في الشعر بالأصالة وعـدّهما صفتيْن لا بدّ أن يتّصف بها شعـرُنا الحـديث. إلّا أنّ ما عنـاه بالثـورة ليس الـرفض المطلق الخـالي من حسٍّ نقـديّ ووعيٍ ثقـافيّ قـادرٍ عـلى التمييز؛ فالثورة نفسها يمكن أن تكون معرضاً لَخَرَدٍ صبيانيّ ـ حسب تعبيره ـ ويمكن أن تكون نـزقـاً عصبيّـاً وفـورةَ انفعـالات سـطحيّـة وعابرة. وهذه جميعاً وسائل الشاعر الـذي لا تسعفه الـرؤيا والثقـافة على فهم أحاسيسه وحضارته وحضارة الإنسان في عصره وفي تراثهـا المتراكم عبر التاريخ. وقد تكون الثـورة، على حدّ قولـه، خارجيّـةً وجزئيّة تَقْنَعُ بتحويرٍ في الشكل والصورة لا يمسّ ما في المضمـون من مفاهيم قديمة متحجّرة أو غـريبة مجلوبـة. لذلـك كلّه تكون الصفـة التي تميّز تجربة الشعراء الحديثين الأصيلين:

> **هي البلوغ بـالثورة والـرفض إلى الكشف عن حقيقة الفـطرة في ذاتنا القوميّة وعن العناصر الحيّة في تراثنا وتراث الإنسـان. وفي محـاولة كهـذه يكـون العنف وسيلة حتميّـة لا يتمّ بـدونها هـدمُ المفاهيم المتحجّرة ولا يصير إلى إطلاق الحيويّة من الكهوف التي احتقنت بها عبر عصر الانحـطاط. ولا تصدر القيم عن جـذور الغـرائز والتـطوّر الدائم في أصـل الوجـود. ولعلّه يصـحّ عـلى الشعر العربي في مرحلته الحاليّة رأيُ الشاعر الإرلندي سِنج بأنّ على الشعر أن يكون عنيفاً قبـل أن يكون إنسـانيّاً أو جمـاليّاً. إنّ الشعـر العـربي مـا يـزال بحـاجـة إلى العنف والغضب اللّذين يفجّران الحيويّة الخلّاقة في الأعماق.(*)**

وقـد رأى حـاوي أنّ عـلى الشعـر أن ينفـذ إلى الجـذور العميقـة المتشابكة لقضايانا المصيريّة من اجتماع وسياسة، وعليه أن يستند إلى ما هو قائم في صلب التراث من أساطير وحكايات شعبيّة ليحوّلها إلى رمز يجسّد تجـربتَهُ الـذاتيّة الكلّيّـة الخاصّـة والعامّـة. فالـرمز يسعف الشاعر عـلى شحن القصيدة بـالرؤيـا الشعريّـة، وهو صـورة حسّيّة ـ حسب تعـريفـه ـ تعـبّر عن معنى حسيّ في ظـاهـرهـا، وتـوحي في الوقت نفسه بأصداء قصيّة يشفّ عنها ذلـك الظاهـر. فالـرّمز قـريب بعيد في آن معاً.

كان له مـوقف راسخ يتمثّـل في تأكيـده على أهميّـة الإيقـاع المنضبط بـوزن في الشعـر ورفضـه قصيـدة النثر من حيث هي اختيارٌ سهل يلجأ إليـه كثير من الأدْعياء والعاجزين.

لقد أَوْلى حاوي موضوعَ الرّمز والصورة الشعريّة اهتماماً كبيراً من تفكـيره النقديّ ومن ممـارسته الإبـداعيّة. ولم يكن اهتـمامـه بمسألـة الإيقاع في الشعر بأقلّ من اهتمامه بالصورة الشعـريّة. وقـد كان لـه مـوقف راسخ في هـذا الشأن يتمثّـل في تأكيـده عـلى أهميّـة الإيقـاع المنضبط بـوزن في الشعر ورفضـه قصيدة النـثر من حيث هي اختيارٌ سهل يلجأ إليه كثير من الأدعياء والعاجزين. وقد بـدا اهتمامـه جليّاً بهـذا الموضـوع منذ النصف الثـاني من الخمسينات حين كـان يعـدّ أطـروحة الـدكتوراه عن جـبران بجامعـة كيمبردج، وعـبّر عن موقفه من قصيدة النثر والشعر المنثور والنثر الشعري في تلك الأطروحة التي كتبها عام ١٩٥٧.(*) وكان حاوي يشعـر أنّه يحمـل مسؤولية إعـلان المبادئ الفنيّة التي تكشّفتْ له من خلال تجربته الشعـريّة ومـطالعاتـه وتأمّلاته النقديّة، وغرسها في نفوس المهتمّين بقضايـا الشعر والأدب والفن من طـلّاب ونقّاد وشعـراء، لأنّـه كـان يـدرك خـطورة التيّـار المضادّ الداعي إلى التسهيل والتساهل، وهو تيّـار قد انتهى إلى نـوع من الفـوضى الفنيّة والبلبلة الفكـريّة وانعـدام القيم النقديّـة وانتفـاء الإبداع الحقيقيّ. وأذكر أنّـه طلب منّي في صباح ذلـك اليوم الـذي أقيمت فيـه الندوة الشعـريّة في مـركز غـوته الثقـافي أن أطرح عليـه

---

* **الأداب**، عدد تموز ١٩٦٣، ص ٧٢. والشـاعر الإرلنـدي المذكـور هو: John Millington Synge (1871 - 1909).

(*) نُشرت بـعـنـوان: **«Kahlil Gibran: His Background, Character and Work»**. الطبعة الأولى صدرت عام ١٩٦٢ عن كليّة الآداب والعلوم بالجـامعة الأميركيّة ببيروت، والطبعـة الثانيـة صدرت عـام ١٩٧٢ عن المؤسّسة العـربيّة للدراسات والنشر ببيروت. وترجمها سعيد فارس بـاز إلى العربيّة ونشرت تحت عنوان: جبران خليل جبران: **إطاره الحضاري وشخصيّتـه وآثاره**، وصـدرت عن دار العلم للملايين، بـيروت عام ١٩٨٢. والـترجمة ـ وإن كـانت بإشراف المؤلّف، كما يذكر المترجم ـ فإنّها إجمالاً غـير مرضيـة، تفتقر أحيـاناً كثـيرة، إلى الفهم الصحيح للأصـل الانكليزي، وإلى التعبـير الدقيق عن الغرض الذي قصد إليه المؤلّف.

سؤالاً يتعلّق بالإيقاع في الشعر لأهميّة هذا الموضوع ورغبته في أن يتناوله بالحديث. فكان أن طرحتُ عليه السؤال الأوّل في الحوار الذي دار بعد انتهائه من إلقاء بعض قصائده. ويمكن اعتبار إجابته عليه خلاصة مكثّفة لموقفه من قضيّة الإيقاع في الشعر.

كان خليل حاوي نموذج الارتباط الحتميّ بين الشعر والنقد، وقد رأى أنّ الجمع بينهما شرطُ الانطلاقة الشعريّة الحديثة. والنقد بالمعنى الذي يرمي إليه حاوي لا يمكن فصله عن المرتكز الفلسفي الذي يقوم عليه. ولئن رأى أنّ أدبنا الحديث يفتقر إلى التفاعل بين الفكر الأصيل وبين المذاهب النقديّة الأصيلة، فقد آمن أنّ أفضل النقّاد هم الفلاسفة، وأكّد أنّه لا بدّ من ربط كلّ مذهب نقديّ بنظريّة في الوجود والمعرفة، وإنْ لم يشترط أن يكون الشاعر هو صاحب تلك النظريّة. وبهذا البعد الفلسفي والوعي الحضاري تميّز نقد حاوي كما تميّز شعره.

ولا شكّ أنّ هذه الثقافة الفلسفيّة العميقة ـ وقد تحوّلت وعياً كاشفاً لدى حاوي ـ كان لها تأثيرها في شعره المتميّز عن بقيّة الشعر العربي الحديث بعمق الرؤيا وكثافة الوعي الحضاري وشموليّة الثقافة، الأمر الذي جعل حاوي قادراً على اكتناه جوهر الذات الإنسانيّة، وبعدها القوميّ والبشريّ وحقيقتها الشخصيّة، والتعبير عن ذلك بالرمز والأسطورة في لغة مجازيّة يضبطها الإيقاع ويكثّفها، صهرَت الذاتيّ والعامّ، والحسيّ والكليّ، والجوهر والصورة، في وحدة شعريّة تامّة تقف شامخة بين الذرى الشعريّة العالميّة التي أبدعها الإنسان عبر تاريخ الحضارة البشريّة. وقد استطاع حاوي، بفضل موهبته الشعريّة الفذّة وصفاء إدراكه لحقيقة الإبداع الشعريّ، أن يصون شعره من الآثار السلبيّة التي يمكن أن تكون للفلسفة على الشعر، مثل التجريد الذهني، وإيراد الأمثال والحِكَم في الشعر بصيغة تقريريّة. ولم يكن الشعر، بالنسبة إلى حاوي، صياغةً لما يُستمدّ جاهزاً من مبادئ الفلسفة أو الفكر، بل إنّ الغاية التي حدّدها للإبداع الشعريّ لم تقف دون الكشف عن الحقائق الخفيّة الكامنة في مجال النّفس والوجود والتعبير عن المطلق. من هنا عرّف حاوي الشعر بأنّه «رؤيا تنير تجربة، وفنّاً قادراً على تجسيدهما.» فالشعر يشترك مع الفلسفة في كونه رؤيا عميقة ونافذة، لكنّه يتجاوزها في كونه فنّاً يعتمد التجسيد والإيقاع ويتّحد بالتجربة الذاتيّة والقوميّة والإنسانيّة، فيخاطب بذلك النفس الإنسانيّة بكافة عناصرها الوجدانيّة والفكريّة معاً؛ بينما تقتصر الفلسفة، بتقريريّتها وتجريدها، على مخاطبة العقل دون العاطفة. لقد آمن حاوي بأنّ الرؤيا هي مصدر كل معرفة، أكانت علميّة أو فلسفيّة أو شعريّة، لكنّ هذه الرؤيا تتمثّل أصفى تمثّل في الشعر وتتفرّع إلى فلسفة وعلم لا يضاهيان الشعر في الكشف عن حقيقة الوجود واكتشاف المطلق والتعبير عنه لتميُّز مادّة الشعر ووسيلته في التعبير.

> آمن حاوي بأنَّ المصدر الأوّليّ لنشأة الحضارة هو رؤيا تنبثق عن حياة أمّة ما، وبذلك عقد الصلة بين الشعر والحضارة، وحمَّل الشاعر الرائي مهمّة الأنبياء.

انطلق خليل حاوي في شعره من موقف وجوديّ يسعى إلى اكتشاف مغزى الوجود وماهية الحياة، وانتهى إلى موقف عبثيّ وإلى ما يشبه العدم. وقد قاده إلى ذلك شكُّه الحقيقيّ بوجود ذات مطلقة تصدر عنها الموجودات، وتكون مفارقة لها في الجوهر والمادّة. لقد عاش في أعماقه صراع العقل والإيمان، فانتهى إلى إلحاد كان مصدر أزمة وجوديّة مريرة عاناها طويلاً. غير أنّ إلحاده دفعه إلى تقمّص صفات الخالق والسعي إلى الخلق المبدع. بهذه الرغبة في الخلق والقدرة عليه، بهذا الفعل الإيجابي، أنقذ حاوي نفسه من العدميّة. ولم يكتفِ بالإبداع الشعريّ بل آمن بأن الشاعر قادر على خلق حضارة جديدة، فيكون بذلك فاعلاً في عصره، متوحّداً بأمّته، وبفعله هذا ينال الخلود الذي انهارت صورته الموروثة عن الدين في نفسه. لقد آمن حاوي بأنَّ المصدر الأوّليّ لنشأة الحضارة هو رؤيا تنبثق عن حياة أمّة ما فتكون منطلقاً لنهضتها الشاملة. وبذلك عقد الصلة بين الشعر والحضارة، وحمَّل الشاعر الرَّائي مهمّة الأنبياء. وقدّ رسّخت دراسته لعصر النهضة أثناء إعداده أطروحة الدكتوراه عن جبران، رسّختْ في نفسه الإيمان بالقوميّة العربيّة. كما أسهم في تعزيز ذلك الإيمان وبلورته لقاؤه في كيمبردج بعدد من الطلّاب العراقيّين المؤمنين بالقوميّة العربيّة. وكان حاوي قد بدأ بالانفتاح على فكرة القوميّة العربيّة خلال دراسته في الجامعة الأميركيّة ببيروت في أوائل الخمسينات من خلال لقائه بالكثير من الطلّاب العرب واللبنانيّين المؤمنين بها. وكان المدّ القوميّ في تلك الفترة في أوجه بعد نكبة فلسطين وبداية انهيار أنظمة الحكم في عدد من الأقطار العربيّة؛ وقد رأى الشعبُ عامّة ورأت الأحزابُ التي عُرفت بالتقدميّة حينذاك، أنّ تلك الأنظمة تتحمّل مسؤوليّة النكبة الفلسطينيّة. وكان حاوي يؤمن بأنّ الفكر يكون عظيماً عندما يرتبط بالمصائر البشريّة والقوميّة والحضاريّة. لذلك توجّه، بفكره وفنّه، إلى الالتزام بقضيّة النهضة العربيّة في هذا العصر، وبانبعاث الحضارة العربيّة بعد عصور الانحطاط.

حوّل حاوي توقه الميتافيزيقي إلى التزام حضاري، فأحلّ التاريخ محلّ الغيب، وأحلّ الأمّة محلّ الخالق، واختار لنفسه دور النبيّ المبشّر بانبعاثها.

كان لانهيار الإيمان الدينيّ وقعٌ مأساويّ في نفس خليل حاوي، لأنه كان يدرك أنّ العقل وحده لا يستطيع أن يصل إلى الآفاق التي تتشوّف إليها النفس الإنسانيّة، ويبلغ بالإنسان شاطئ الأمان الروحيّ والنفسيّ والوجدانيّ. لذلك أحيا حاوي عنصرَ الإيمان في ذاته، لكنّه وجّهه وجهة أخرى بعد تداعي موضوع الإيمان القديم في نفسه، فكان إيمانه المتجدِّد بالقوميّة العربيّة وبانبعاث الحضارة العربيّة تعويضاً عن إيمانه الدينيّ المفقود. لقد حوّل حاوي توقه الميتافيزيقي إلى التزام حضاريّ فأحلّ التاريخ محلّ الغيب، وأحلّ الأمّة محلّ الخالق، واختار لنفسه دور النبيّ المبشّر بانبعاثها. ولعلّ هذا ما يفسِّر لنا فجيعته وانهياره اللّذين انتهيا به إلى الانتحار. لقد بدأ منذ النصف الأوّل من عقد الستينات بتلمُّس بوادر انهيار موضوع إيمانه الجديد، وكانت قصيدته الكبرى «لعازر ١٩٦٢» صورة فاجعة لمأساة انهيار الإنسان العربي؛ وقد صوّرة الشاعرُ ميّتاً في الحياة، متشبّثاً بموته، رافضاً الانبعاث الصحيح. لهذا صمت خليل حاوي طويلاً بعد «لعازر»، لكنّه عاد إلى قصائد تحمل التماعات البرق والوعد بالمطر المُخصب في **الرعد الجريح**، وقد كتب قصائده الأربع بين عامي ١٩٦٧ و١٩٧٣. غير أنّ مأساة الحرب اللبنانيّة وكارثة الغزو الإسرائيلي للبنان قوّضتا ما تبقّى في ضمير الشاعر من إيمان قوميّ وانبعاثيّ. ومع انهيار إيمانه هذا انتفى مبدأ وجوده كما حدّده لنفسه، وسقط في العدميّة التي حاول منذ البداية إنقاذَ نفسه منها بالإيمان القوميّ والإبداع الشعريّ والخلق الحضاريّ. وليست البندقيّة التي ألصق فوهتها بجبهته ليطلق النار بين عينيه سوى الرّمز الأخير الذي عبّر به عن الفراغ الجحيميّ الذي انتهى إليه بعد انطفاء جذوة الإيمان وجفاف معين العقل وانهيار كافّة المبادئ التي شكّلت جوهر الدعوة التي عاش الشاعر لأجلها وبشّر بها.

كانت المأساة التي تلبّست حاوي وانتهت به إلى يأس مرير قوّض في نفسه وفكره وكيانه ما ابتناه عبر سنين طويلة من رؤيا الانبعاث الحضاريّ العربي، هي أنّه جعل الحضارة الإنسانيّة مطلقاً. لم يمت في نفسه، مع موت إله الدين، الإيمانُ بالمطلق، وظلّ يتوق إلى الرؤيا الكونيّة، وقد آمن بأنّ الشعراء قادرون على امتلاكها في فترات النهضة الكبرى. وكان حتّى أوائل الستينات على يقين بأنّ العرب يعيشون زمن نهضة حقيقيّة، وأنّه هو الشاعر الذي حاز تلك الرؤيا الكونيّة المبشّرة بانبعاث الحضارة العربيّة. لقد أسبغ على المحدود والمتحوّل وغير اليقينيّ سمات المطلق، وعانى من آثار المفارقة بين مفهومينْ متعارضينْ جوهراً. وكان موقفه هذا صادراً عن قناعة بحتميّة مواكبة الإيمان للعقل في اكتشاف حقيقة الوجود واكتناهها. لذا خلق بنفسه موضوع إيمانه، فقوّضته في نفسه أحداثُ التاريخ.

غير أنّ الرؤيا الحضاريّة التي بلغها حاوي - ولو زعزعها الواقع في وجدانه وظلّت صور ذلك الواقع مغايرة لها في الزمن الذي عاش فيه - قد نالت الخلود في إبداع شعريّ سيظلّ صامداً رغم الزمن ورغم تقلّبات الأحداث. إنّ مبدأ القوميّة العربيّة والانبعاث الحضاريّ العربيّ قد وجد في شعر خليل حاوي التعبيرَ الأمثل عن نفسه في صيغة التحم فيها الفكر والخيال والوجدان فتجسّد رمزاً عينيّاً مطلقاً يتخطّى الواقع ليثبت نموذجاً أصليّاً، حقيقةً نفسيّةً قوميّة، متجذّرة في اللاّوعي الجماعيّ، يتوارثها أبناء الأمّة جيلاً عن جيل.

لقد عاش خليل حاوي نبيّاً بشّر بالقوميّة العربيّة والانبعاث الحضاريّ العربيّ، وقضى فادياً كتب بدمه فحوى رؤياه لتترسّخ في وجدان قومه وتثبت تراثاً ثقافيّاً فاعلاً وخالداً عبر الزمن. وسيظلّ ما خلّفه خليل حاوي الشاعر - الناقد - الفيلسوف من آثار شعريّة ونقديّة وفلسفيّة نبعاً تنهل منه الأجيال العربيّة القادمة وقمّة من قمم الخلق الشعريّ والإبداع الفكريّ تسمو بالأدب العربي الحديث والثقافة العربيّة الحديثة إلى آفاق الإبداعات الإنسانيّة الخالدة.

تونس

خليل حاوي يتكلّم... الشعر والنقد والحضارة

في الخامس عشر من شهر أيّار ١٩٧٥ كان خليل حاوي على موعد مع نخبة من عشّاق الشعر الحديث في مركز غوته الثقافي ببيروت لتقديم أمسية شعريّة بدعوة من المستعرب الدكتور بيتر باخمان، مدير المركز حينذاك. والدكتور باخمان من المستعربين القلائل الذين أولوا الشعر العربي الحديث اهتماماً كبيراً، ترجمة وبحثاً ومحاضرات. وكان مفتوناً بشعر حاوي وقد قال فيه:

> **خليل حاوي هو الشاعر الوحيد الذي لفت نظري في العالم العربي، إنّه شاعر له قدّ وحدّ... وهذا شيء نادر الوجود عند شعراء الغرب والشرق المعاصر.**

قدّم الدكتور أديب صعب خليل حاوي في تلك الأمسية بحديث مسهب عن الشعر العربي الحديث ودور حاوي المتميّز فيه محاولاً الإجابة عن السؤال: «هل يبقى الشعر العربي الحديث؟». ثمّ ألقى حاوي خمس قصائد شاءها أن تكون من مراحل مختلفة من حياته الشعريّة، على حسب تعبيره، هي: «الجروح السود» و«المجوس في أوروبا» من ديوان **نهر الرماد**، ومقطع «الأقنعة، القرينة، جسر واترلو» من قصيدة «وجوه السندباد» من ديوان **الناي والريح**، وقصيدة «رسالة الغفران ـ من صالح إلى ثمود» كاملة وقد نشرها فيما بعد في ديوان **الرعد الجريح**، وقصيدة «جنيّة الشاطئ» من ديوان **بيادر الجوع**. ومن بين هذه القصائد كانت قصيدة «رسالة الغفران ـ من صالح إلى ثمود» جديدة يلقيها الشاعر لأوّل مرّة على مسامع الجمهور. لذلك قدّم لها بالكلمات التالية:

> ثمّ أنتقلُ إلى القصيدة الجديدة وعنوانها: «رسالة الغفران ـ من صالح إلى ثمود»، وكما تعلمون، تذكرون بيت المتنبّي:
>
> أنا في أمّة تداركها الله
> غريبٌ كصالحٍ في ثمودِ
>
> والمهمّ هنا الالتفات إلى الغربة وارتباط التصفية أو الصفاء النفسيّ بالغربة. لا بدّ للبطل العقائديّ أن يغترب ولو في داخله ليصفّي نفسه ويصبح قادراً على القيادة، قيادة صافية. ثمّ هناك الإشارة إلى ميثاق، وهذا المصطلح أو المفهوم يشيع في الأساطير عامّة، وهو شرط المغامرة وإنجاز المغامرة. هناك ميثاق بين محمّد وربّه على أن لا يغيّر حرفاً في القرآن، وهناك ميثاق بين المسيح والله عندما حاول المسيح أن يفتدي البشر بصَلْبه. وهناك مواثيق كثيرة منها ميثاق فاوست والشيطان عندما كتب الميثاق بدمه.

ويلاحظ أنّ حاوي يؤكّد في تقديمه هذا أهميّة الغربة في هذه القصيدة؛ بل إنّ القصائد التي اختارها للإلقاء في تلك الأمسية تنطوي جميعها على الشعور بالغربة. ولعلّ في ذلك الاختيار دليلاً على الجوّ النفسيّ الذي بدأ يعيشه حاوي منذ ذلك الحين.

ثمّ فُتح المجال بعد إلقاء القصائد لنقاش بين الشاعر ومستمعيه، فكان الحوار حول الشعر الحديث والنقد والحضارة المثبت هنا. وقد حاولت أن أقدّمه بالصيغة التي تحدّث بها الشاعر، مع تعديلات بسيطة لا بدّ منها لتحويل الكلام المنطوق إلى نصّ مكتوب، لكنّه ظلّ يحمل سمات الحوار الشفهيّ، وهو يمثّل أسلوب حاوي في الحديث لا في الكتابة، ويقدّم صورة أجدها مهمّة، لأسلوبه في التعبير التلقائي والمباشر عن موضوعات فكريّة ونقديّة طالما كانت محور قراءاته وتأمّلاته.

ريتا عوض

الحوار

■ يُلاحظ أنّ الحديث عن الإيقاع يندر عندما يتحدَّث النقّاد والشعراء عن الشعر الحديث. ما هو برأيك السبب في ذلك؟ وما هي أهميّة الإيقاع في الشعر بشكل عام؟ وما هي تجربتك الخاصّة مع الإيقاع في شعرك؟

ـ الحقيقة أنّ التجارب والمطالعات الشعريّة تُرسّخ في ذهنِ منْ يتأمّل في طبيعة الشعر انطباعاً عن الإيقاع المنضبط للشعر. والواقع أنّ الإيقاع ينطلق من الانفعال ويزداد اتّجاهه نحو صيغة الإيقاع المنضبط بوزن كلّما توهّج وزاد انطلاقُه. وهذا أمر معلوم وبديهيّ في الشعر وفي غيره من الفنون كالرقص والموسيقى، حيث نرى أنّ عامل الانضباط هو عامل انطلاق. فمثلاً في الرقص هناك الحركات المنضبطة التي تجعل الرقص فنّاً. وكذلك في الموسيقى، هناك النسب الرياضيّة التي يتقيّد بها الموسيقيّ. ولهذا نرى أن الموسيقيّ والراقص كليهما يستطيعان بانضباطهما أن يوحيا بأسرار قائمة في عالم النفس وفي عالم الوجود. انضباط الراقص يجعله أكثر إيحاء من الماشي الذي لا يضبط سيره أيُّ انضباط. وكذلك الموسيقى تضبطها نسبٌ رياضيّة. وهذه النسب الرياضيّة التي تضبطها هي التي تجعلها توحي بأسرار وأعماق ودقائق وحقائق خفيّة. وهذا ما قرّره الشاعر/الفيلسوف كولريدج: إنّ الشعر بطبيعته ينزع نزوعاً تلقائيّاً إلى الانطلاق، وجهد الشاعر هو في ضبط هذا الانطلاق. هذا الصراع، المتولّد في ذات الشاعر لضبط ذاك الانطلاق، يدوم ويحمل معه لغة الشعر. كذلك فإنّ الانفعال يصدر عنه الإيقاعُ، ولغة الانفعال هي لغة الصور. ولهذا نجد أنّ الشعر عندما يصدر عن الانفعال يوحّد بين عنصريْن من عناصر الشكل هما الإيقاع والصورة. وبهذا تتوفّر للشعر من حيث الصياغة والبناء الداخلي، الوحدةُ العضويّة. الإيقاع والصورة هنا ينطلقان من منطلق واحد هو الإيقاع، ويدفعهما الإيقاع دفعاً حيويّاً متنامياً إلى أن يبلغا منتهى النموّ المطلوب.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى نجد أنّ الذين كتبوا في هذا الموضوع أمثال سوزان برنار ـ وقد كتبت عن قصيدة النثر بحثاً طويلاً بالفرنسيّة ـ لاحظت أنّ أفضل الشعر المنثور أو أفضل قصائد النثر هي القصائد التي كانت منضبطة إلى حدّ ما انضباطاً وثيقاً بالوزن الاسكندري، وكانت تتبع سياقاً إيقاعيّاً معيّناً يمنعها من التشتّت والانفراط. وقد أسفتْ أسفاً كبيراً لانتشار قصيدة النثر في

الشعر الفرنسي، لأن انتشارها دفع الذين لا يتّصفون بهذه الهبة الأساسيّة التي يجب أن يتّصف بها الشاعر (وهي صفة الإيحاء بالإيقاع) إلى كتابة قصيدة النثر ظنّاً منهم أنّ الشعر يُكتب كيفما اتفق، مع أنّ الشاعر كما يقول أرسطو وكلوديل ونيتشه وكثير من الشعراء والنقّاد والفلاسفة، يجب أن يتّصف بتلك الصفة التلقائيّة الطبيعيّة ليكون شاعراً.

وإذا انتقلنا إلى قصيدة النثر في شعرنا الحديث وجدنا أنّ الذين انطلقوا بها في منطلقها الأوّل كانوا من الشعراء الذين يفتقرون إلى هذه الموهبة: موهبة الإيحاء بالإيقاع والقدرة على خلق الصور. كان شعرهم يصدر عن براعة ذهنيّة أو ثقافة مجرّدة. والخطر في قصيدة النثر هو أن تتوكّأ القصيدة على الصور وحدها دون عنصر آخر وهو الإيقاع. وبهذا يحاول الشاعر عندئذ أن يعوّض عن إيحاء الإيقاع بالصور المدهشة والغريبة. وربّما انحلّت القصيدة إلى مجموعة من الصور الغريبة والمدهشة. وافتقرت القصيدة عندئذ لصفة أساسيّة يجب أن تتّصف بها وهي الوحدة العضويّة. وما يقوله ريتشاردز في هذا الموضوع هو أنّ الشعر بطبيعته ينزع إلى الإيقاع المنضبط بوزن عندما يبلغ منتهى الدقّة والصعوبة. ثمّ يقول إنّ الحال في الشعر كما هي الحال في كثير من الحالات الاجتماعيّة: أن نأخذ بما هو مبتذل ويسير، فهذا أسهل من الأخذ بالتقاليد الصعبة. ولهذا كان يسيراً على الشعراء أن يأخذوا بقصيدة النثر لأنّها لا تكلّفهم الجهد الذي تكلّفه القصيدة الموزونة لشاعرها. ومن هنا كان قول اليوت كذلك إنّ كثيراً من النثر الرديء دخل نطاق الأدب تحت اسم الشعر الحرّ وأنّ ليس هناك شعر جيّد يمكن أن يكون حرّاً، وإنّ الحرّيّة لا تكون بالتحرّر من الوزن بل بالسيطرة على الوزن واستخدام الوزن استخداماً متنوّعاً تنوّعاً كبيراً يجعل الشاعر قادراً على التعبير عن حالات متنوّعة مختلفة متعدّدة متعارضة.

هذا ما يمكن أن يقال، وهو كلام إجمالي عُدت فيه إلى عدّة مصادر: إلى ريتشاردز، وهو ناقد حديث، وإلى اليوت، وهو من الشعراء المحدثين. وإذا التفتنا إلى شعراء محدثين في أوروبّا أمثال فاليري واليوت وييتس وجدنا أنّ هؤلاء الشعراء لم يتحرّروا من الوزن وإنّما طوّعوا الوزن لأغراضهم.

وإذا عدنا إلى تاريخ الشعر وجدنا أنّ الشعر كان مرتبطاً بالإيقاع المنضبط بوزن منذ بداية الشعر: منذ عهد البداوة الأولى عندما كان الشعر مرتبطاً بالرقص المقدّس والصلاة إلى آخر التطوّرات الحديثة، كما يدلّ على ذلك شعرُ فاليري وشعر ييتس وشعر اليوت.

مهمّ جدّاً أن نلاحظ أنّنا إذا عدنا إلى قصيدة النثر عند سان جون بيرس نجد أنّها تنطوي على قوافٍ داخليّة وعلى جناس لفظي وترتبط الـ «Vers» دائماً بالوزن الاسكندري. ولكن هذا الجناس اللّفظي وهذه القوافي الداخليّة لا بدّ منها لتعوّض عن القوافي والإيقاع في الوزن المنضبط. فقصيدة النثر كما صاغها سان جون بيرس وكبار شعراء قصيدة النثر كانت صياغتها صعبة جدّاً لما يجب أن تشتمل عليه من قواف داخلية ومن جناس لفظيّ.

أنا أعتقد أنّ الشعر يجب أن يكون كشفاً عن حقيقة خفيّة ثمّ التعبير عنها بصيغ إيقاعيّة موحية وصيغ مجازيّة موحية.

■ ما هو الحادث الذي أدّى إلى كتابة قصيدة لعازر؟

ـ ليس حادثاً بقدر ما هو تجمّع انطباعات، تجمّعت وتراكمت في نفسي تراكماً لاواعياً، ثمّ وعيتها وعبّرتُ عنها بعد أن لاحظتُ الأوضاعَ العربيّة إجمالاً. لم يكن هناك حدث خاصّ بقدر ما كان حدس الشاعر أو رؤيا الشاعر التي تنفذ عبر الواقع الظاهر إلى خفايا القضايا. ومن هنا كان هذا الصراع بيني وبين نفسي عندما نظمت القصيدة. كنت أودّ أن يكون العالم العربي في حالة انبعاث ولكنّ الشعور بأنّ الانبعاث لم يكن صحيحاً هو الذي تغلّب عليّ ونظمت القصيدة وقلت إنّ الانبعاث لم يكن صحيحاً ومعافى وصالحاً.

إنّ بناء انبعاث حضاري عربي هو أبعد من الوحدة السياسيّة العربيّة؛ غير أنّه يجب أن يكون هناك وحدة ليحسّ الإنسان العربيّ بطاقة أمّة كبيرة وبأنّه ينتمي إلى أمّة كبيرة.

■ الحادث الذي أشرتَ إليه كان انفصال الوحدة بين مصر وسوريا؟

ـ ليست قضيّة انفصال. عندما نتحدّث عن انبعاث أعني انبعاثاً حضاريّاً، وأعني بذلك أنّ الوحدة السياسيّة هي الإطار الضروريّ الحتميّ لما ندعوه حضارة. إنّ بناء انبعاث حضاريّ عربيّ هو أبعد من الوحدة السياسيّة العربيّة. غير أنّه يجب أن يكون هناك وحدة ليحسّ الإنسان العربيّ بطاقة أمّة كبيرة وأنّه ينتمي إلى أمّة كبيرة. ولكن هذا الانتماء وحدَه لا يكفي ؛ يجب أن تكون في ضمير هذه الأمّة طاقة هائلة من الحيويّة تتفجّر من جديد وتولّد الجديد، تصهر ما تستمدّه من مصادر متعدّدة ومختلفة، من حضارات مختلفة، ومن تراثنا القديم، تصهر كل ما تستمدّه وتولّده توليداً جديداً. أعني بالتوليد الجديد: توليدَ قيم حضاريّة جديدة تتخطّى القيم الحضاريّة القائمة الآن في الحضارة الغربيّة، في حضارة الغرب والشرق، وهذا أمر يكاد يبلغ حدّ المعجزة، لأنّ ولادة حضارة وولادة أولى يكاد

يكـون، إلى حدٍّ مـا، أمـراً طبيعيّـاً. أمّـا الانبعـاث ومعنـاه الـولادة الجـديدة، الخلق من جـديد (بـالفرنسيّـة «renaître» وبالانكليـزية «rebirth»)، فهو أمر غير مألوف في التاريخ. المألـوف في التاريـخ هـو أن يولَـد أو ينشئ أو يبني أحدُ الشعـوب حضارة ثمّ تنتهي هـذه الحضارة إلى الأفول والموات، ثمّ يأتي شعب آخر حيويّ فيستمدّ من هذه الحضارة بعض العنـاصر، ويبني حضارة خـاصّة بـه فيها بعض ملامح الحضارة القديمة، وفيها ملامح خاصّة بـه. أمّا عنـدما نقـول إنّ شعباً مرّ في عصر انحلال يحاول أن يبعث نفسه مرّة ثـانية فمعنى ذلـك أنّه يجب أن يستردّ البراءة الأولى والـطاقة الحيـويّة الأولى التي توليه القدرة على صهر كلّ مـا يستمدّه من تـراثه القـديم ومن تراث الحضارات المختلفة، وبعد ذلك يحاول أن يصوغه صياغـة جديـدة. المهمّ هذه الحيويّة المتفجّرة، هذه الطاقة الحيويّة.

عندما نرتحل من بيئة طبيعيّة إلى بيئة طبيعيّة أخرى في العالم العربي، نجدنا وكأنّنا لم نرتحل إطلاقاً، لأنّ حضارة واحدة تجمعنا وأدباً واحداً تجسّد بلغة واحدة يجمعنا.

هل استطاعت الأمّة العربيّة خلال عصر الانحطاط، أو ما يدعوه هولدرلـن على سبيل المجاز «الليل المقدّس» - الليل المقـدّس لأنّنا في الليل نكتنز الحيويّة - أن نكتنز حيويّة تُوليها القدرة على صهر كـلّ ما تستمـدّه من الحضارات المختلفـة، ثمّ عـلى صيـاغـة قيم حضـاريّـة جديدة تتخطّى القيم القائمة الآن في حضارتي الغرب والشرق؟ هذا هو المقصود. ليس المقصود أن نستمدّ عـلى سبيل الاتّبـاع والاقتباس والنسخ والفسخ ما أبدعـه المبدعـون في الحضارة الغـربيّة. يمكن أن تكون لنا حياة مترفة وحياة مدنيّة ومدينيّة صالحة إلى حـدٍّ ما دون أن تكون لنا حياة حضاريّة. الحضارة هي غير المدنيّة كما يقـول كاسيرر وغير كاسيرر. وإذا أردنا أن يكـون لنا انبعـاث حضاريّ فيجب أن نتّصف بالقدرة الحيويّة على توليد ما هو جديـد، ما يتّصـل بالـتراث العربي القديم بقدر ما ينفصل عنه، ويجب أن نصهر كلّ ما نأخذه، وأن لا يتلمّح من يلتفت إلى هذه الحضارة المستجدّة أشباحَ مفكّرين غربيّين محدثين أو أشباح مفكّرين عرب وراء ما نبدعه. أي يجب أن يكون إبداعاً أصيلاً قائماً بذاته بالرغم من اتّصاله بالقديم الأصيل في حضارتنا.

■ هل يمكن أن تكون لنا حضارة دون أن تكون لنا حياة مدنيّة؟

- يمكن أن تكون هنـاك راحـة اجتـماعيّـة دون أن تكـون هنـاك حضارة. الغنى الاقتصادي، أو البنـاء التحتيّ كما يقـال، ضروريّ، ولكنّه لا يكفي. قد يكون لنا حياة، وقد نعيش عيشة مترفـة مدنيّـة ومدينيّة في الوقت نفسه، دون أن تكون للحياة حضارة.

■ وإذا أخذنا العالم العربي كمثال؟

- لا بـدّ أن ندخـل حينذاك في تحـديد القـوميّات والحضـارة. أنا أعتبر أنّ هناك تـأثيراً للبيئـة الطبيعيّـة. ولكن أهمّ العناصر الفـاعلة أساساً وجوهراً في توحيد الشعوب هما عاملا الحضـارة واللّغة، وهمـا يتغلّبان على حـواجز البيئـات الطبيعيّـة. وهذا مـا نشاهـده في العالم العربي عندما نرتحـل من بيئة طبيعيّـة إلى بيئة طبيعيّـة أخرى، نجـد كأنّنا لم نرتحل إطلاقاً، لأنّ حضارة واحدة تجمعنا وأدباً واحـداً تجسّد بلغـة واحـدة يجمعنـا. والانبعـاث الأدبيّ يجب أن يكـون مستهـلّ الانبعاث الحضاريّ وليس كـما يقول البعض. الـرؤيا الشعـريّة هي أصدق أحياناً من الفكرة الفلسفيّة. الفكرة من الممكن أن تُستعـار. أمّا الرؤيا فلا يمكن أن تُستعار. يجب أن تتفجّر تفجّراً تلقائيّـاً. فمن هنا هل هذا الشعر الحديث عندما ننظر إليه يبشّر بالانبعـاث؟ وماذا نعني بأنّه يبشّر بالانبعاث؟ هل استطاع الشاعر العربي الحديث أن يولّد شعـراً عربيّـاً أصيلاً يتّصـل بتراث الشعـر العربي القـديم، بقدر مـا ينفصـل عنـه، وكـذلـك يفيـد من الـتراث الغـربي دون أن تمّحي شخصيّات الشعراء المحدثين في شخصيات شعراء الغرب؟

أحسّ بـالأسى عنـدمـا أقـرأ شعـراً حـديثـاً، أو مـا يدعى شعراً حديثاً، وأشتمّ فيه ما يمكن أن يوصف برائحة الترجمة.

من هنـا المأسـاة والحزن. إنّني أحسّ بـالأسى عندمـا أقـرأ شعـراً حديثاً، أو ما يدعى شعـراً حديثـاً، وأشتمّ فيه مـا يمكن أن يوصف بـرائحة الـترجمة. يجب أن يكـون جديـداً دون أن نشتمّ فيه رائحـة الترجمة. أو أن نرى فيه اتّباعاً لنماذج وأنماط جـاهزة قـائمة في تـراثنا الشعري القديم.

الأصالة في مجـال الإبداع الشعـريّ هي المبشّر والمؤشّر إلى إمكان الأصـالة في المجـالات الأخرى في الإبـداع الحضاريّ. من هنـا فإنّ الشعر الحديث يحمـل مهمّة كـبرى، هي مهمّة كـان يجب أن تتوزّع على كثيرين من الّذين يهتّمون بالحضارة.

وإذا التفتنـا إلى الأصالة والثورة والـتراث وجـدنـا أنّ الأصـالـة والثورة صفتان يتّصف بهما القليل من الشعر الحديث، ونفتقد هاتين الصفتين في الفكر العربيّ، في الفكر الفلسفيّ والعلميّ، وفي الفكـر

في مجالاته جميعاً. إذا كان هناك من أصالة فهي أصالة في بعض المجاميع الشعريّة التي صدرت عن بعض الشعراء المحدثين. هذا ما يبشّر بقدرتنا على أن نبدع حضارة أصيلة في المستقبل. أمّا ما عدا ذلك فما نزال في طور الاقتباس وأحياناً الاقتباس مع التخمة وعسر الهضم، دون القدرة على الصهر. والصهر هو الشرط الأساسيّ للتفجّر التلقائيّ لما هو أصيل فيما بعد.

■ هل يمكن لمجتمع يعيش أزمات اجتماعيّة هائلة أن يعطي العالم حضارة دون التخلّص من أزماته؟

- في التغلّب على الأزمات. التحدّي والاستجابة عند توينبي وغير توينبي. هذه الأزمات تتحدّانا. لا نتغلّب عليها بالعمل وحده وإنّما بالنظر والعمل معاً. ويجب أن يكون النظر أصيلاً والعمل كذلك أصيلاً. بالتغلّب على هذه الأزمات يمكن أن نولّد قيماً أصيلة خاصّة بنا. وهذا ما نعنيه بأساس الحضارة الجديدة ومنطقها. هذا ما اعنيه عندما أقول إنّ الوحدة السياسيّة ليست غاية بذاتها، وإنّما هي الإطار السياسيّ الضروريّ للانبعاث الحضاريّ الأصيل. أي أنّ ألمانيا عندما توحّدت خلقت الشرط الأساسي لما يمكن أن يسعف على خلق حضارة ألمانيّة، ولكن الذي ولّد الحضارة الألمانيّة إنّما هي الأمّة الألمانية التي عبّرت عن ذاتها من خلال أفراد مثل كانت وغوته وبتهوفن. هؤلاء هم الذين يصنعون الحضارة. غير أنّ لخلق هؤلاء أو لإيجاد هؤلاء أو لإسعاف هؤلاء على الخلق شروطاً، منها الوحدة السياسيّة وشعور الإنسان بالانتماء انتماءً عضويّاً صميماً إلى أمّة قادرة على خلق حضارة. وهنا يدخل عنصر الإيمان. الحضارة هي ما أبدعه غوته وكانت وبتهوفن. وليست الوحدة السياسيّة الألمانيّة سوى شرط لما أُبدع من بعد، وكان أصيلاً لا يمكن أن يُردّ إلى ما قبل.

■ الأوزان القديمة التي كان يستعملها الشاعر كانت تحدّ في بعض الأحيان من نموّ بعض المعاني، أمّا الآن فقد أصبح الشعر حرّاً. فهل الشاعر يحمّل شعره ما لا طاقة للألفاظ بتحمّله من المعاني؟ وهل هذا سبب التعقيد في الشعر الحديث؟

- عندما نتحدّث عن فهم الشعر الحديث لا نعني أن الأمر يحتاج إلى جهد فكريّ مفتعل. فقضيّة إدراك هذا الشعر هي قضيّة ولادة جديدة في ميلاد حضارة جديدة. من أراد أن يفهم هذا الشعر الجديد يجب أن يتّصف بصفات نفسيّة جديدة، بواقع نفسيّ جديد، بكيان نفسيّ جديد. ليست القضيّة قضيّة معرفة أو ثقافة بقدر ما هي كيان نفسيّ وانتقال من حضارة إلى حضارة، ومن عصر إلى عصر، ومن روح إلى روح. ليست قضيّة ثقافة فقط. وكلّ من تمرّس أو ولد أو نشأ على هذا الشعر وتملّاه يجد أنّه ليس صعباً. يبدو صعباً لمن يطلّ عليه من وراء حاجز، والحاجز هو حاجز نفسيّ في البناء النفسيّ، في التكوين النفسيّ الحضاريّ.

هناك شعر غربيّ نفيد منه في البناء العضويّ المتكامل، وهناك شعر إذا أخذنا به نكون قد أضفنا انحطاطاً على انحطاط.

■ هل تعتقد أنّ اعتماد الوزن التقليديّ يحدّ الشاعر؟

- القضية صعب أن نجيب إجابة حاسمة في شأنها. عندما يكون لدينا شاعر مثل المتنبّي في الشعر القديم، وعندما يكون الشعر كما يعرّفه ريتشاردز وغير ريتشاردز في مدى الاتّساع وتعدّد القيم الإنسانيّة والغوص على أعماق النفس الإنسانيّة، وعندما نلتفت إلى نتاج المتنبّي ونجد فيه فهماً عميقاً للنفس الإنسانيّة وللوجود، فإنّه يتبيّن لنا أنّ وحدة الوزن والقافية لم تعُقْ هذا العبقري الكبير عن التعبير عن حقائق النفس والوجود تعبيراً لا يختلف أو لا يُعدّ دون ما عبّر عنه غوته أو شكسبير من حيث الاتّساع والعمق. أمّا الآن فربّما لأنّ التربية اختلفت أصبح من الصعب جدّاً أن يلتزم الشاعر بوحدة الوزن والقافية وأن يأتي بشعر غنيّ وعميق وأصيل ويعبّر عن قيم إنسانيّة متعدّدة كما فعل المتنبّي. ولا بأس من أن نتحرّر من وحدة الوزن والقافية على أن يظلّ هناك ما يدعى بـ«الهارموني» أي الإيقاع المنضبط الذي يسعف على الاكتناز في الشعر وعلى خلق الوحدة العضويّة، وهي ما يمنع القصيدة من أن تتشتّت وتنفرط وتصبح مجموعة من الصور المدهشة والغريبة التي تستقلّ كلّ صورة بذاتها في السياق. ومن هنا الإلغاز. وهذا الخطر كبير. لماذا؟ هذا ما نشاهده في المذهب السريالي حيث تنطوي الصورة الجزئيّة على ذاتها ولا يضمّ الصورَ الجزئيّة رمزٌ كليّ. ومن هنا نجد في الشعر السريالي ما يشبه الالغاز. هذا الانفراط في المضمون وفي الصيغة في الشعر السريالي ربّما كان ظاهرة حضاريّة من ظواهر الانحلال في الحضارة الغربيّة، وإذا نحن أخذنا بها نكون قد أخذنا بظاهرة انحلال وأضفنا إلى انحلال قديم كان قائماً في واقعنا الحضاريّ انحلالاً جديداً وافداً علينا من الغرب. يجب أن نعرف كيف نستمدّ، وماذا نستمدّ من الغرب، وما هي ظواهر الانحلال في الحضارة الغربيّة، وما هي ظواهر البناء، فنأخذ بظواهر البناء وحدها. هناك وجوديّة بنائيّة إيجابيّة وهناك وجوديّة سلبيّة انحطاطيّة. هناك شعر غَربيّ نفيد منه في البناء العضويّ المتكامل وهناك شعر إذا أخذنا به نكون قد أضفنا انحطاطاً على انحطاط. المهمّ هو أن يكون لدينا معاييرنا

الخاصّة بنا لنحكم بها على ما نستمدّه من هذه الحضارة أو تلك، وبدون هذه المعايير نظلّ جماعة اتباع وجماعة تقليد.

■ كيف توافقون على الأخذ بنتائج الحضارة الغربيّة، وهذه النتائج لم تكن سوى عصارة سلسلة تجارب حياتيّة أوروبيّة لا تمتّ إلى حياتنا بصلة؟

ـ ما تحدّثتُ عنه مماثل لما هو مستمدّ من نظرية كولريدج في الشعر: الخلق الأصيل هو أن تذيب وتحطّم وتصهر لتخلق من جديد. أنا لم أقل بالأخذ بنتائج جاهزة. الأخذ بالجاهز وإبقاء الجاهز على ما هو عليه نوع من التقليد الأعمى، وبه نضيف إلى ما عندنا من جفاف جفافاً آخر. المهمّ القدرة على الصهر. هذه النتائج هي نوع من الغذاء، نتغذّى به كما تغتذي الشجرة أو كلّ ما هو حيّ بالموادّ المختلفة المتنوّعة الجامدة وغير الجامدة، لكنها تحوّلها عن طبيعتها إلى طبيعة أخرى، إلى حيويّة متنامية متطوّرة. علينا أن نأخذ غذاء للطاقة الحيويّة المتفجّرة التي هي في أساس كلّ بناء حيّ.

■ يبدو قاموس الشعر الحديث محدوداً بمجموعة من الكلمات والصور تتكرّر بشكل مكثّف في بعض القصائد. فكيف تتعامل مع قاموسك الشعريّ؟

ـ لكلّ مرحلة من المراحل التي مرّت بها تجربتي الشعريّة قاموسُها ومصطلحها الشعريّ. **فنهر الرماد** له قاموسه ومصطلحه الخاصّ، **والناي والريح** له مصطلح خاصّ، **وبيادر الجوع** مصطلح خاصّ، والمجموعة الجديدة مصطلح خاصّ. فأنا دائماً أحاول أن أجعل التجربة تولّد مصطلحها بقدر ما تسعفنى اللّغة والصور المجازيّة على ذلك.

وإذا جاز لي أن أتحدّث عن شعري فإنّي أقول: إنّ **نهر الرماد** مثلاً يمكن أن يعدّ قصيدة واحدة. وكذلك مجموعة **الناي والريح وبيادر الجوع**. هذه واحدة من الصفات التي يجب أن يتّصف بها الشعر الحديث. هناك هذا النموّ، بالانطلاق من مقدّمات والنموّ من الداخل في المجموعة الواحدة. ليست المجموعة الشعريّة مجموعة قصائد (يعني نوفوتيه) مجموعة أشياء موضوعة بعضها إلى جانب بعض. إنّما هناك جملة تجارب تتنافس حتّى تبلغ غايتها في مجموعة ما، ثمّ تجارب تتنامى في مجموعة أخرى.

من هنا تحسّ في نتاجي حتّى الآن وجودَ نوع من التطوّر الداخليّ. وبالرغم من التنوُّع، فإنّ هناك وحدة تدلّ على أنّ نتاج الشاعر كان يصدر عن تجارب ذاتيّة موضوعيّة، وأنّ البناء كان يصدر عن حيويّة داخليّة. فالمجموعة الشعريّة ليست تراكم طبقات ملوّنة، كل طبقة بلون، بقدر ما هي نموّ من الداخل. هذا معيار يجب أن تأخذوا به عندما تحكمون على شعر شاعر ما: إلى أيّ مدى استطاع أن يكوِّن نتاجاً ترتبط نهاياته بمقدّماته ارتباطاً عضويّاً، ومتى يكوّن مجموعة من الطبقات المتراكمة وكلّ طبقة بلون كأنّها نتاج مجموعة من الشعراء يختلفون اتّجاهاً وطبيعة وتعبيراً ـ وهذه آفة وقع فيها بعض روّاد الشعر الحديث ويتبعهم الآن بعض التابعين.

■ ما هو الفارق بين قاموس الجماليّين وقاموس الشعراء المحدثين؟

ـ يجب أن نعرف ما هو الشعر الذي يجب أن يُستهلّ به دور فجر الحضارة، وما هو الشعر الذي يُصاغ في نهايات الحضارات. المذاهب الجماليّة التي تقول بالفنّ للفنّ وتقول بأنّ للشاعر قاموساً جماليّاً قائماً بذاته مستقلاًّ عن اللّغة، لا توجد عادة إلاّ في نهاية الحضارات. وكما هو معروف، في مستهلّ الحضارات، في طور الانبعاث، يجب أن نُحطّم هذه الأبنية الجماليّة تحطيماً تامّاً، وأن نعود إلى ما قررّه النقادّ والفلاسفة إجمالاً، وهو من البداهة، أن نعود إلى اللّغة الشائعة في العصر. وماذا نعني باللّغة الشائعة؟ إنّها اللّغة المحكيّة، اللّغة الفصحى القريبة من المحكيّة. وكما يقول سنج، الشاعر الإرلندي، وهو من دعاة النهضة الإرلنديّة: «يجب على الشعر أن يكون متوحّشاً بربريّاً، ويمكن أن نقول نقيّاً بريئاً، قبل أن يكون جماليّاً أو إنسانيّاً.» يعني يجب أن يستعيد الشاعر صفة البداوة الأولى أي المرحلة البدائيّة الأولى وما فيها من توحّش ليولّد الجديد. وهذا ما يجب أن تفعله الأمّة بذاتها لتولّد الجديد: استعادة البربريّة الأولى أو طور البربريّة والتوحُّش والعنف. وهذا ما يقوله ڤيكو الفيلسوف الإيطالي عندما يتحدَّث عن الانبعاث: «يجب أن نستردّ الطاقة الحيويّة التي تمثّلت في المرحلة الأولى من حياتنا البدائيّة قبل الحضارة.» من هنا فالعمليّة تكاد تكون معجزة وليست عمليّة سهلة. الولادة الجديدة هي أن نولد في حياة الحيويّة المتفجرِّة التي من طبيعتها أن تكون عنيفة. فالعنف هو المستهلّ. وهذا الصقل الجماليّ يأتي في طور متأخِّر في مستهلّ النهضات الأدبيّة الحضاريّة. نحن نقتطع الحجارة، أمّا النحت والصقل فيأتيان في طور متأخِّر.

ذكريات مع خليل حاوي

أرض العروبة من جبل صنين

منح الصلح

عندما دخل خليل حاوي الجامعة الأميركيّة في بيروت وقامت بيني وبينه زمالة صفّ دراسيّ واحد واختصاص واحد وصداقة عميقة، وذلك في مرحلة الغليان السياسي والثقافي الذي تبع نكبة فلسطين وتأسيس إسرائيل، لم يكن هذا اللّقاء الأوّل بيننا. فقد التقينا قبل دخوله الجامعة بمدّة طويلة مداومين على حضور دروس في فلسفة الجمال كان يعطيها سعيد عقل في الأسبوع مرّة في كليّة الآداب العليا في الأشرفية، في قصر ثابت قرب بيت حبيب باشا السعد. كنت يومذاك طالباً في الثانويّة (القسم الفرنسي). في الجامعة الأميركيّة، تعاقب على تعليمي العربيّة إدوار غرّة وفؤاد سليمان، فعرّفاني بسعيد عقل الشاعر، الصديق لأفراد من عائلتي. ولا أذكر كيف تكوّنت من مجموعة شبّان قافلةٌ بينها طارئ من خارج الحرم الجامعيّ، هو خليل حاوي، تجتمع أسبوعياً على موعد قرب بناية الساعة لتذهب جماعةً إلى الأشرفيّة. كان سعيد عقل يعطي درسين: واحداً مخصّصاً لنثر أمين نخلة والمقاييس البلاغيّة الجديدة التي يمثّلها وخاصّة في **المفكّرة الريفيّة**، ودرساً آخر ضائعاً على طريقة عقل بين الجماليّة في الشعر ومفاهيم الفلسفة اليونانيّة للشعر وغير الشعر والعبقريّة الحضاريّة للبحر الأبيض المتوسّط...

لم تقم بيني وبين خليل في ذلك الوقت علاقة إلّا رفقة الطريق. وكان انطباعي عنه، المخطئ أو المصيب لا أدري، أنّه أحد مريدي الشاعر سعيد عقل، شاعر بالعاميّة، لبناني غير عروبي من الناحية السياسيّة إنّما بانفتاح على سوريا تاريخيّة تفاعلت في الماضي مع العقل الهيليني وانتمت من خلال «مطابخ» معيّنة ـ هي انطاكية وصيدون والاسكندريّة ـ إلى العمود الفقري للحضارة العالميّة، المشكّل أساساً من الفكر اليوناني والمسيحيّة وأوروبّا الحديثة. وهذه النظرة الجامعة بين موقع سوريا ولبنان تضمّنتها مقدّمة سعيد عقل لملحمته الشعريّة **قدموس**. وكان خليل شديد الإعجاب بالمقدّمة، فضلاً عن الشعر، وكأنّه كان يرى فيها توفيقاً بين الفكرة اللبنانيّة ـ بمفهومها الحضاريّ المتوسطيّ الرائج بين بعض أوساط المثقّفين في تلك الفترة الزمنيّة المتأثّرة بالنفوذ الثقافيّ والسياسيّ الفرنسيّ ـ والفكرة السوريّة القوميّة التي تبيّن لي أنّ «خليل» يعتنقها. والواقع أنّ المسافة لم تكن في ذلك الوقت واسعة بين العقيدة اللبنانيّة القوميّة والعقيدة السوريّة القوميّة، وبخاصّة في الاتّجاه الثقافيّ الحضاريّ. وكان كثيراً ما يرد على لسان خليل اسم شارل مالك الذي تربطه به صلة قرابة عائليّة ما.

لكنّ «خليل»، الذي عدت فتعرّفت به في الجامعة في مطلع الخمسينات بعد سنوات طويلة من مرحلة كليّة الآداب، لم يكن تماماً خليل القديم. فهو الآن منسحِب من تنظيم الحزب السوري القديم، متحمّس بشدّة لحرّيّة الفكر في وجه توتاليتاريّة قيادة حزبه، يجتمع بغسّان تويني وفايز صايغ ويوسف الخال للتفتيش عن طريق جديد، وينشط خارج الجامعة داخل بيئات فكريّة وسياسيّة يشعر ـ كما كان يقول لي ـ أنّها لا تملك الحقيقة، ولعلّها تملك النصف ويملك حزبه القديم النصف الآخر. وفي رأيي أنّ هذا الوسط الانشقاقي عن حزب أنطون سعادة هو ما أنتج بعد ذلك جماعة **شعر** والمجلّة المعروفة.

كانت شخصيّته الفكريّة أكثر تمرُّداً وأوسع مجالات من أن يرتدّ إلى الحزب، وكانت أشدّ حدّة وأكبر طموحاً من أن يتقبّل العيش في فضاء ليبراليّة لبنانيّة هي أقدر على الشكّ منها على الإتيان بيقين.

وجاء الجوّ الذي يعيشه طلّاب الجامعة الأميركيّة في بيروت وجوّ جمعية العروة الوثقى و**مجلّة العروة** وجوّ مناقشاتنا نحن أصدقاءه وزملاءه حول رياح التغيير والانقلابات التي بدأت تهزّ المنطقة العربيّة في كلّ شيء انطلاقاً من السياسة، تشحن قلبه وعقله وخياله بمقوّمات ولادة فكريّة جديدة. ولعلّه تساءل عن مشروع انقلابه الشعري العربي الخاص وهو يسمع أصداء انقلابات يقوم بها في كلّ مكان من أرض العرب عسكريُّون في سنّه وغير عسكريّين.

ولم يطل به الوقت حتّى اتّخذ قراره بأن يلقي دلوه حيث هو في جوّ شباب الجامعة الأميركيّة العروبيّ، وقد حصل له ما حصل لركّاب سفينة عطاش في أقصوصة لجبران خليل جبران. وتقول الاقصوصة إنّ الماء الحلو نفد والسفينة في عرض البحر، فحار من عليها في ما يفعلون، وأخذوا يستنجدون بالشيفرة لكلّ من يلوح لهم في عرض البحر من سفن ومراكب صغيرة، فلا يلقون ما يريدون من عون، إلى أن أسعفتهم سفينة بنصيحة عبر الأثير مفادها: القوا دلوكم حيث أنتم! ففعلوا، فإذا الماء حلو، وقد كانوا، من حيث لا يدرون، فوق مجرى أحد التيّارات المائيّة الحلوة النادرة ولكن الموجودة أحياناً في البحار!

في تلك الفترة، وفي الجامعة الأميركيّة، وجد خليل البوصلة التي ستوجّهه في المقبل من أيّامه، شعراً وفكراً وسلوكاً؛ فخليل الذي بلورته حياة التلمذة في الجامعة خليل جديد. قدّمت له الجامعة بديلاً عن ضائع، وصهرته فيها وحدة فكريّة وقوميّة في نظر الشباب العربي إلى قضايا بلاده وخاصّة فلسطين والوحدة العربيّة. فهو عندما سيتّصل بجماعة **شعر**، أو أيّ وسط ثقافي أو سياسيّ اشترك معه في الماضي في قول أو عمل أو تعاهد، فهو سيعرف ما يريد، وما لا يريد. وسيصارع طالباً داخل الجامعة الأميركيّة ثمّ في كامبريدج، ثمّ أستاذاً في الأميركيّة واللبنانيّة. ويصارع في كلّ مكان وعلى كلّ الجبهات.

وقد قال يوماً في ما بعد لساسين عساف: جاءت الوحدة (بين مصر وسوريا) مرتبطة بنزعة تقدّميّة انبعاثيّة عبّرت عن ذاتها في شعري، وكان الصراع على أشدّه في جبهتين متعارضتين أقودها أنا والدكتور سهيل ادريس في مجلّة **الآداب** والثانية يقودها يوسف الخال وأدونيس في مجلّة **شعر**. والغالب على النزعة الثانية تغريب لبنان وفصله عن التراث العربي.

إنّ ثنائيّة الإبداع والصراع عند خليل حاوي بدأت في الجامعة الأميركيّة في فترة تاريخيّة معيّنة، وقد كان طالباً كبير السنّ بسبب عدم انتظام دراسته وتركه لها فترة طويلة.

كان يشعر أنّه لن يصبح مؤثّراً في الحياة العربيّة، ومنها الحياة السياسيّة، إلاّ بأن يبطل في عين نفسه أن يكون سياسيّاً ويختارَ أن يكون شيئاً واحداً هو الشاعر.

كنّا في الجامعة وفي العروة الوثقى وفي مجلس الطلبة والحركة الطلابيّة نحمل مقياساً لا نتخلّى عنه: هذا من تفكير ما قبل النكبة (١٩٤٨) فهو مرفوض، وذاك من فكر ما بعد النكبة فهو مطلوب. وكنّا نصنّف أهل السياسة بهذا المقياس الصارم، وكذلك كنّا في الثقافة ومع أهل الثقافة. دنيا عربيّة لها أوّل وليس لها آخر في التاريخ كما في الجغرافيا تتفتّح أو يجب أن تتفتّح.

وكنتُ بين ممثّلي الجيل العربي في الجامعة الأميركيّة من لبنانيّين قلائل، قادراً على فهم اعتزاز اللبنانيّ بدوره في النهضة العربيّة، بل أفهم اعتزاز أبناء الجبل اللبنانيّ بالذات بجبلهم. وكان هذا يؤنس خليلاً الحريص على طريقته على لبنانيّته وجبليّته، فيعتبرني مدخله إلى هذا البحر القومي العربي المتلاطم من الشبّان العرب الذين هم دون سنّه.

وأذكر أنّه في الحفلة التي وقف فيها خليل للمرّة الأولى على منبر «الوست هول» بناء على دعوة من العروة الوثقى ليلقي قصيدته «اهرمان» أو «يهوه إلّه اليهود»، قدّمناه على أنّه الشاعر الذي نطق بالعربيّة والعروبة معاً، إشارة إلى أنّ خليلاً كان ينظم في الأغلب باللبنانيّة الدارجة يوم لم يكن قد اتّخذ خياره السياسي العربي وأنّه طلّق الدارجة إلى الإبداع بالفصحى عندما أصبح في السياسة والفكر ذا رؤية عروبيّة.

أمّا مشاركته في مجلّة **العروة الطلاّبيّة**، وكنت محرّرها، فقد تمثّلت في مقالين غير موقّعين كتبناها معاً، أحدهما نقد لشعر سعيد عقل وصفنا فيه صناعته الشعريّة على أنّها حريريّة جديدة أي تصنّع إنشائي على طريقة صاحب المقامات الشهير. والواقع أنّنا كلينا كنّا ننظر إلى المسألة نظرة أدبيّة وفكريّة وسياسيّة معاً. ولعلّنا قسونا.

لكنّنا نظلم خليلاً حين نتصوّر أنّه كان في تلك الفترة حالماً بتغيير الإنسان والمجتمع عن طريق الفكرة السياسيّة، ولو كانت هي العروبة. فالسياسيّ هو جزء بسيط من عالمه. بل إنّنا نقول إنّه كان يشعر أنّه لن يصبح مؤثّراً في الحياة العربيّة ومنها الحياة السياسيّة إلاّ بأن يبطل في عين نفسه أن يكون سياسيّاً، ويختار أن يكون شيئاً واحداً هو الشاعر. وكأنّه تتجسّد في حالته قاعدة تمام الاتصال بتمام الانفصال. وهو بالفعل لم يتّصل حقّاً بالسياسة إلاّ حين انفصل عنها انفصالاً حقيقيّاً، بترك أيّ عمل سياسيّ أو منصب سياسيّ والترهُّب للثقافة، مع شيء بسيط من الضعف إزاء سياسة قريته المحلّيّة؛ إذ كان لفرط حبّه لقريته لا يطيق الخلل في موازينها!.

لذلك، ولكونه كان حالماً بالتغيير من خلال الشعر والفكر غير مأخوذ بسراب الفكرة السياسيّة المحضة، فإنّ حياة خليل أثناء التلمذة في الجامعة كانت في غاية الجدّيّة.

كنت ألتقي معه داخل الصفّ في مواد الدراسة الأدبيّة، في صفّ العبريّة على يد الدكتور أنيس فريحة، وفي صفّ لزوميّات المعرّي على يد الدكتور اسحق موسى الحسيني، وأمثالها من الصفوف التي يتجنّبها الطلاّب غير المضطرّين بحكم البرنامج لمتابعتها. وكان لا يأتي إلى الصفّ إلاّ متمكّناً من الدرس أيّاً كانت صعوبته.

في العبريّة، كان يمتعه - كما يمتعنا جميعاً - سفر التكوين ونشيد الإنشاد وتركيز الأستاذ على وجوه الشبه بين العربيّة والعبريّة، وكون المقارنات الساميّة ضروريّة كمدخل لتيسير تعليم اللّغة العربيّة. وكان تعصّب الحاوي للعربيّة وعظمتها يتجلّى بشكل صارخ كلّما أكّد

الأستاذ على أنّ العربيّة هي اللّغة الأمّ بين اللّغات الساميّة.

أمّا درس اللّزوميّات، وقد كان عبارة عن قراءة شرح وتذوّق وتقييم للنصّ، فقد كان من أحبّ الدروس إلى قلب خليل، وكانت قيادة الدكتور اسحق للمناقشات تجعلها ممتعة وغنيّة. ولعلّ الحاوي في هذا الدرس ومن تجربة أبي العلاء الغنيّة والصعبة قد غذّى في ذاته الميلَ إلى مقاومة إغراء السهولة في التفكير والتعبير الشعريّين، وقد كان بالأصل يعتبر الخلق عسراً لا يسراً ولا يتساهل في ذلك لا مع ذاته ولا مع الآخرين. على أنّه لم يكن يحبّ فلسفة المعرّي، وقد عبّر عن ذلك شعراً عندما قال في مكان ما من إنتاجه إنّه مستعدٌّ للموت في حبّ الحياة! وهو نزوع لم يعرفه المعرّي.

وفي حواراتنا خارج الصفّ، كنت أشدّ به نحو الحديث عن علم السياسة الذي كنت أدرسه إلى جانب الأدب، وكان هو يشدّ بي نحو الحديث الفلسفي، وقد كان يتعلّمه أيضاً.

وقد شعرت أنّه اعتبر نفسه منتصراً عندما رويت له مرّة أنّ أستاذ السياسة روجرز سولتو، بعد تدريسنا سنة كاملة لمادّة السياسة، جعل الحصّة الأخيرة في العام مخصّصة لشرح بيتين من الشعر لصموئيل جونسون يقولان ما ترجمته: «كم هو ضئيل من معاناة القلب البشريّ ذلك الجزء الذي تستطيع الملوك والقوانين أن تحدثه أو تعالجه». How small of all that human hearts endure, that part which kings and laws can cause or cure. فقد أراد الأستاذ الإنكليزي الواسع الأفق العضو في جماعة الفابيّين الشهيرة أن يذكّرنا عن طريق هذين البيتين أنّه حتّى السياسة لا تملك حقّ احتكار القول إنّها مفتاح شقاء الإنسانيّة وسعادتها!.

فلمّا رويت لخليل ما أنهى به سولتو سنة تدريسه لنا سعد كثيراً بما سمع من محدوديّة دور السياسة بشهادة أستاذها! وقد كنّا نحن طلبة العلوم السياسيّة نفتخر بآراء هذا الأستاذ العالميّ الشهيرة المشبعة محاضراته على مدار السنة بالثقة بأهمّيّة العمل السياسيّ وكونه الأقدر على تغيير الإنسان والحياة ببناء الدولة والمجتمع الراقيين. كيف لا وهذا المعلّم يقدّم لنا النظريّة ونحن نطبّقها في مختبر النشاط السياسي الطلّابي وحركات الشباب!

ومن قبيل التعويض عليّ راح خليل يروي لي أنّ أساتذة الفلسفة الشبّان في الجامعة كسكوت وخشادوريان هم من الثائرين على الفلسفة الماورائيّة ويقاربون الفلسفة من منظور الوعي الوضعي والأخلاقي والكيان الفرديّ والمجتمعيّ. ولعلّه كان يريد أن يتعاقد معي: فبقدر ما أتنازل عن تعالي السياسة يبدي هو استعداداً للتنازل عن الوهيّة الفلسفة.

وهكذا بتجاذبنا الحديث عن الشعر والأدب والسياسة والفلسفة، كنّا نملأ بالمتعة الذهنية والأحلام أمسياتنا ونحن نتمشّى في حدائق الجامعة وشوارع رأس بيروت. لقد كانت في نفس خليل ابن الجبل المتشبّع بقيمه الاجتماعيّة والأخلاقيّة غربة تجاه مدينة بيروت رافقته باستمرار وحتّى آخر عمره: كان يحمل عليها بقلمه ولسانه. ولكن هذه الغربة لا تنفي أنّه فيها وفيها وحدها كان يعيش منذ ما قبل الخمسينات حياته الحقيقيّة وكلّ أحلامه وكلّ طموحه الكبير وكلّ شعوره الحادّ بالحاجة إلى انقلاب شعري يوازي عنده بالأهمّيّة كلّ الانقلابات التي كان يحلم بها في تلك الأيّام من هم أبناء جيله من العسكريّين والمدنيّين العرب الحالمين بتغيير الأوضاع ووجه الحياة.

وكان يحدث أن يزور بيروت بعض الكبار من ساسة العرب ومفكّريهم وأدبائهم من ذوي العلاقة بحركة التنوير العربيّة، فكنت أهتمّ بأن يكون خليل معي في زيارتهم. فقد ذهبت معه مرّة لزيارة السياسي والناقد المصري الدكتور محمد مندور في فندق المشرق في الحمراء، فاجتمعنا به اجتماعاً طويلاً تباحثنا معه في شؤون السياسة والأدب. إلّا أنّ ما أدهش خليلاً في هذه الزيارة وأبقاها بتفاصيلها في ذاكرته أنّه ما كاد يذكر أمام مندور أنّه يحبّ إنتاج الشاعر الفرنسي راسين حتّى سأله عن المسرحيّة التي يفضّلها من بين مسرحيّاته، فلمّا عرف أنّها **فيدر** انطلق مندور في إنشادها من أوّلها إلى آخرها دون أن ينسى فصلاً منها أو مقطعاً أو بيتاً، وخليل مأخوذ بما يسمع بل مأخوذ بمشهد هذه المقدرة الهائلة على الحفظ، وكأنّه لم يكن ينتظر وجودها عند عربي غير لبناني! وقد قال لي بعد انتهاء اللقاء إنّ أهل الشوير قريته تعجبهم أكثر من سواهم مشاهد «الرجولة»، ممّا أوحى إليّ بأنّ خليلاً حسب نفسه وهو يستمع إلى مندور صبيّاً في ساحة الضيعة يعدّد لقبضاياتها مرّات تربيعها لجرس الكنيسة!

وقد ذهبت وإيّاه مرّة أخرى لزيارة الأستاذ ميشال عفلق فجلسنا معه جلسة طويلة دارت كلّها على الأدب والشعر. وكان الكلام أكثر ما يكون لخليل أو لي، وأقلّه لعفلق الذي كان يتدخّل لإبداء آراء مختصرة في الموضوع المطروح تنمّ عن أصالة اهتمام وتبقى مدويّة في الذهن. فلمّا خرجنا من منزل الرجل، لاحظت تأثّر خليل باللّقاء، وخاصّة باختلاف صورة عفلق عن صورة الزعيم القائمة في ذهن خليل من تجربته في الحزب القومي. وأعرب لي عن إيمانه بقيمة هذا القائد العربي وبساطة عيشه وإنسانيّته الغنيّة في الحوار والتصرّف.

وعلى الرغم من أنّ صداقتي مع خليل ظلّت متينة، فقد كانت في أوجها أثناء الدراسة الجامعيّة المشتركة وهي، في رأيي، سنوات ولادته الفكريّة والقوميّة الثانية كشاعر كبير وإنسان مميّز، وقد سبقت ذهابه إلى كمبريدج بكلّ ما عناه هذا الذهاب في إنتاجه.

ومن آن إلى آخر، كان يطلّ عليّ ليلاً وبشكل مفاجئ في منزلي برأس بيروت ليطرح عليّ رأياً أو فكرة، أو يدعوني إلى عمل.

قال خليل: «نحن لا نريد أن نكرِّم سياسة سعيد عقل ولا مدرسته الفنية»!

ذات مساء من ربيع عام ١٩٧١ زارني خليل حاوي وبادرني والاهتمام بادٍ على وجهه بأنّ هناك خطراً يقتضي التعاون لدفعه؛ فبعض زملائنا في جمعيّة أصدقاء الكتاب ـ ولعلّه المرحوم زميله في التدريس أنطوان غطّاس كرم ـ يعمل لإعطاء سعيد عقل جائزة رئيس الجمهوريّة للعام، فلا بدّ من السعي لإحباط هذه النيّة وإلاّ وقعت الكارثة.

وبعد أن اطمأنّ باله للموقف نتيجة التجاوب الذي وجده عندي ونتيجة تحليلي لحقيقة مواقف الأعضاء، انطلق يورد حيثيات حماسته: «كلّ شيء سياسة في هذا البلد، فإذا أخذها سعيد عقل سيقال إنّ مواقفه السياسيّة هي موضع التكريم. ونحن لا نريد أن نكرِّم لا سياسته ولا مدرسته الفنيّة»! ولعلّه كان يتذكّر في تلك اللحظة وهو يتكلّم المقال الريادي الذي كنّا تشاركنا أنا وهو في كتابته قبل عشرين عاماً في مجلّة **العروة**، نثور به على «عملاق» الشعر في ذلك الزمان.

وكنّا ثلاثة: الشاعر القروي رشيد سليم الخوري وهو وأنا، وقد ذهبنا إلى البربارة لتبليغ الشاعر حصوله على جائزة رئيس الجمهورية لأصدقاء الكتاب. فقال القرويّ في تورية إنّه يحبّ القمم اللبنانيّة الشامخة حبّاً خاصّاً لأنّه منها يطلّ ببصره على أوسع رقعة ممكنة من أرض العرب. فأعجبت الكلمة خليلاً على أنّها أقصى الاعتزاز باللبنانيّة وأقصى الاعتزاز بالعروبة معاً. فهو أيضاً، كما قال، يحبّ الصعود إلى جبل صنّين قرب الشوير، ويستمتع على قمّته بالنسيم البكر والمطلّ الجميل.

أمّا آخر زيارة ليليّة قام بها خليل إلى منزلي فكانت قبيل الاحتلال الاسرائيلي للبنان عام ١٩٨٢. فقد كان شاهد ليوم خلا مقابلة تلفزيونيّة مع السياسيّ اللبنانيّ ميشال اده حول اسرائيل واليهوديّة والمجتمع اليهودي وأعجب بها وجاء يسألني عن رأيي في جلسة تجمعنا مع الرجل صاحب المعلومات والأفكار اللافتة عن الموضوع. فاتصلنا بمنزل اده فكان مسافراً. ولم تتمّ الزيارة التي أرادها خليل، لأنّه هو نفسه سافر في رحلة اختارها، ولم يكن بعدها لقاء.

رسالة الغفران من خليل حاوي الى بيروت

عامر بوعزة

حِينَ كَانَتِ الهَزِيمَةُ تَتَجَوَّلُ فِي شَوَارِعِ بَيْرُوتْ . .
وَكَانَ الدَّمَارُ يَعْصِفُ بِالأَرْصِفَةِ ، وَالأَشْجَارِ ، وَالمَبَانِي . .
كَانَ الشَاعِرُ يُرَتِّبُ فِي حَقَائِبِهِ الأَغَانِي . .
وَيَسْتَعِدُّ لِلرَّحِيل
ـ حزيران ١٩٨٢ ـ
كَانَ المَوْتُ بَطِيئاً . .
وَكَانَتْ بَيْرُوتُ تَنَامُ عَلَى وَقْعِ أَقْدَامِ الغُزَاة
وَهُمْ يَقْتَحِمُونَ صَلاَةَ الأَرْزِ فِي لَيْلِ صِنِّينَ الطَّوِيلْ . .
كَانَ المَوْتُ بَطِيئاً . .
وَكَانَتْ بَيْرُوتُ شَاهِدَةً عَلَى نِهَايَاتِ تَمُوز
كَانَتْ بَيْرُوتُ أُغْنِيَةً . .
وَكَانَتْ مَرْيَمُ العَذْرَاء تَبْكِي لِلْكُرُومُ وَلِلْغُرَبَاءْ . .
هَكَذَا تَمُوتُ المَدِينَةُ العَرَبِيَّةُ كَالفَرَاشَةِ الحَالِمَةْ
لَيْستْ أَوَّلَ مَرَّةٍ يَقْتَحِمُ فِيهَا الغُزَاةُ مَزَايَانَا
وَيَتَجَوَّلُونَ فِي أَزِقَّةِ أَصْوَاتِنَا . .
وَلَكِنَّهَا أَوَّلُ مَرَّةٍ يَمُوتُ فِيهَا الشُعَرَاءُ . . دُون أَنْ يستأذنوا السُلُطَاتْ . .
كَانَ المَوْتُ يُطِلُّ عَلَى بَيْرُوتَ مِنَ الشُرُفَاتِ . .
يُدِيرُ أَعْنَاقَ الجُنُودِ وَالفُقَرَاءِ وَالقِدّيسِينَ وَالمُومِسَاتْ . .
نَحْوَ رَصَاصَةٍ مُكْتَظَّةٍ بِالصَّمْتِ وَالرُؤْيَا تَفِيضُ عَلَى جُدُرَانِ بَيْرُوت الحِصَارْ:
الرَّصَاصَةُ لَمْ تَخْتَرِقْ خلِيل حَاوِي . .
لَكِنَّهُ هُوَ الذِي اِخْتَرَقَهَا . .
وَحِينَ يَقِفُ أَمَامَ اللهِ . .
سَيُنَاقِشُ تَفَاصِيلَ الهَزِيمَةِ . .
وَأَبْجَدِيَاتِ الوَعْيِ السِيَاسِي . .
وَإِمْكَانَ التَعَايُشِ بَيْنَ الوَرْدَةِ وَالصَّهِيلْ . .

الشَّاعِرُ مَاتْ . .
وَحِينَ يَقِفُ أَمَامَ الله
سَيَحْمِلُ قِيثَارَةً
وَيُغَنِي لأَجْمَلِ بَيْرُوتٍ . .
سَيَعْتَذِرُ عَنْ دَمْعَةٍ فَاجَأَتْهُ
قُبَيْلَ أَنْ يَمْضِي حَزِيناً إِلَى صِنِّينْ . .
عَلَى بَابِ غُرْفَتِهِ . .
كَانَ المُتَنَبِي وَجَبْرَانْ يَحْتَرِقَانْ . .
كَانَتْ شَهْرَزَادُ خَارِجَةً لِتَوِّهَا مِنَ الحَمَّامْ
لِتَدْخُلَ طَقْسَ النُبُوءَةِ مِثْلَ كُلِّ السَّنَابِلِ . .
وَحِينَ يَقِفُ الشَّاعِرُ أَمَامَ الله . .
سَيَفْتَحُ بَابَ غُرْفَتِهِ لِتَخْرُجَ مِنْهَا سُلاَلَةَ الأَحْزَانْ . .
وَتَرْكُضَ الأَشْجَارِ فِي طُرُقَاتِ الجَنُوبِ
كَأَجْمَلِ حُرِّيَةٍ . .
كَانَتِ الكُرُومُ وَالأَعْيَادُ وَخَمْرُ الكَنَائِسِ
فِي اِنْتِظَارِ الطَّلْقَةِ الأُولَى . .
وَكَانَتْ بَيْرُوتُ شَاهِدَةً عَلَى عَصْرِ التَحَولِ
مِنْ نِهَايَاتِ المَعَارِفِ إِلَى بِدَايَاتِ الحَجَرْ
كَانَتْ لَحْظَةَ جَمْرٍ وَرُؤْيَا . .
وَامْتِدَاداً لِلْحُقُولِ عَلَى الصَّفْحَةِ الأُولَى مِنْ جَوَازِ السَّفَرْ
وَكَانَ الشَّاعِرُ يَمْشِي وَرَاءَ جَنَازَتِهِ . .
وَيُحَاوِلُ لِلمَرَّةِ الأَخِيرَةِ . . أَنْ يَجِدَ الطَّرِيقَ . .
إِلَى بَيْرُوتْ

(المنستير ـ تونس ١٩٩١)

(*) «قوموا ارجعوا للبيت يا أحبابنا، عودوا إلى الأرض التي اقتلعت جنوب الأرض من أضلاعنا»، م. درويش

خليل حاوي: ملامح وثوابت في سيرته وشعره

إيليّا حاوي

مِنَ النَّاس مَنْ يكونون موقوفين منذ ولادتهم ومنذورين لقدر يتحمَّلون فيه تبعة المصير العام، يعانونه ويجسِّدونه ويحيون ويموتون من دونه. وخليل كان موقوفاً منذ ولادته ومنذوراً لتحمُّل مصير سيزيفي كبير. فهو قد نهد من القاع إلى الذروة، من عامل يدويّ بسيط إلى دكتور في الأدب والفلسفة، إلى أستاذ جامعي احتلَّ أعلى رتبة جامعيّة، إلى شاعر رائد، إلى ناقد قلَّما عرف النقد المقارن مثيلاً له في عمق الثقافة وبعد الاختبار. أنفق أخي خليل حياته وهو يتسلّق جبلاً كان مقيماً في ذاته وأعماقه ورؤاه، وهو وحده يراه من دون الآخرين، وكلّ مسافة يجتازها كانت تموت في نفسه فيطلب مسافة أخرى. والآن نحن ندرك أنّ خليلاً كان يتعامل مع المطلق،

أنفق أخي خليل حياته وهو يتسلّق جبلاً مقيماً في ذاته، يراه من دون الآخرين، وكل مسافة يجتازها تموت في نفسه فيطلب مسافة أخرى.

يطلبه في سيرته ويطلبه في شعره. ولهذا كانت سيرته جزءاً متمِّماً لشعره، وكان شعره جزءاً متمِّماً لسيرته. إنّه يحيا في شعره، وشعره يحيا في سيرته، وهما يتكاملان ويترافدان ويتغذّيان بعضاً من البعض الآخر.

ولقد أُكره خليل منذ فتوّته الأولى على أعمال كان يأنف منها. فبعد طفولة راغدة بكنف والديه، مرض والده مرضاً شديداً، وأملقت العائلة، فاضطرّ خليل للعمل اليدوي السريع. عمل في مهن يدويّة متعدّدة، وعمل مراقباً صحيّاً؛ عمل في سوريا، وعمل في الأردن، وعمل في لبنان. إلاّ أنّني لم أشاهده مرّة متبطّلاً. فهو إذا عاد من العمل اليدوي المرهق كان يحمل كتاباً ويقرأ، ولا أكاد أتمثّله



خليل حاوي محاطاً بأحمد عبد المعطي حجازي وحليم بركات وفؤاد الخشن

إلاّ والكتاب بين يديه. وحين كنت فتى لم أكن أستفيق ليلة دون أن أجده يقرأ ويدرس على ضوء المصباح قبل أن تعمّ الكهرباء. كان يدرس حتّى ساعة متأخّرة من الليل بعد عناء النهار. درس الفرنسيّة على ذاته، ودرس الإنكليزيّة وأتقنها إتقاناً خاصّاً بعد أن اتّخذ قرار العودة إلى المدرسة وهو في نحو الثلاثين من عمره. عاد إلى الكليّة الوطنيّة في الشويفات وجلس مع أتراب له على مقاعد الدراسة، ونال شهادة الهايسكول، ودخل الجامعة الأميركيّة في بيروت وكان تلميذاً متفوّقاً في الفلسفة والأدب. وأُرسل إلى كيمبردج حيث وضع أطروحة عن جبران خليل جبران كان أستاذه آربري يفخر بها غاية الفخر ويدفعها للطلبة الجدد ويطلب منهم أن ينسجوا على منوالها. وكان آربري يزهو بدقّة البحث فيها وروعة اللّغة الإنكليزيّة التي حُرِّرت بها. ثمّ إنَّ خليلاً عاد أستاذاً في الجامعة الأميركيّة، وتدرّج في الرتب الجامعيّة، وقبيل موته رُقّي إلى رتبة عليا.

كان خليل يحارب الصدفة والقدر في آن معاً في حياته. ولم يشأ أن يدعها ألعوبة بين أيدي الأيّام. وكان يمارس فيها فعل الإرادة الرواقيّة المعصومة التي لا تنكل ولا تلين، وكلُّ قرار حاسم اتّخذه في حياته نفّذه على الأسى والعذاب والوحدة والتغرّب والتقشّف والصلب. لقد كان خليل أبداً عاجزاً عن التصالح مع الواقع وأن يقبل ما يُقْبل عليه، وهو إنّما كان يبتني حياته مدماكاً مدماكاً وفقاً لخطّة ترسّمها ولم يحدْ عنها. كان يريد أن يكون الإنسان صانعاً لقَدَره وصانعاً لمصيره ويعتبر ذلك شرطاً من شروط الكرامة الإنسانيّة والجدارة وتمرّساً يوميّاً بالحرّيّة الفذّة.

ولج إلى الحزب القومي وخرج منه. وكان في مطلع عمره ينظم الشعر الريفيّ باللّغة اللبنانيّة العاميّة، وهو شعر كان يغذّي به الصحف اللبنانيّة في زمنه وبخاصّة مجلّة **العرائس** التي كان يُصدرها

عبد الله حشيمه في بكفيّا. لم يجمع خليل ذلك الشعر. وكان يعتبره من مرحلة تخطّاها نفسيّاً وفنيّاً. إلّا أنّنا حين نتلوه اليوم نحسُّ فيه نوعاً من المعاناة المبكّرة لقضيّة الحرّيّة وهموم العيش. ومع ذلك تخلّلته قصائد تتغنّى بالريف والطبيعة والأعياد والمواسم، وهي مواسم وأعياد كان خليل يحنّ إليها ويتغنّى بها طوال عمره. وفي **نهر الرماد** عاد إليها من جديد عبر رؤيا عامّة تجاوز بها الحدود الريفيّة إلى نظرة شاملة في الحياة والوجود، وهي نظرة تنطوي على حالة وحنين صوفيّين لزمن الخصب والحصاد والغلال والريف حيث كان الإنسان متآلفاً مع الحياة والكون، ولا يتنكّد عليهما بالأفكار والصور والتطلّعات الغيبيّة والماورائيّة طلباً لليقين النهائي الثابت. وبالرغم من أنَّ الهموم الوجوديّة والحضاريّة والكيانيّة تغلّبت على تجارب خليل بإلزام من نفسه التي تطلب نهاية مطاف الأشياء والتعامل بالغايات القصوى، فقد احتفظ في نفسه بزاوية رومنسيّة ريفيّة كانت تدعه يطرب للطبيعة والريف ويحلم أحلام البدائيّين بزمن الخصب والإقبال. وكان يتحرّى عن رموز العطاء في الأرض والحياة ويتغنّى بها ويجد أنّها تدعم الحياة ضدَّ الموت والإنسان ضدّ العدم. وفي «**نهر الرماد**» رجعة أكيدة إلى الزمن البدائيّ البكر حيث كان الإنسان متوحّداً مع الكون، لم تشطره القيم الانفصاميّة والأحكام الممضّة القانطة. ولقد كانت تجربته كونيّة، دون شكّ، إلّا أنّها ظلّت متأثّرة بواقع حاله في الريف والقرية، وقد خرج من نعيمهما إلى جحيم المدينة التي لم يتصالح معها قطّ، ولم يتقبّل شروط العيش فيها. وحين نظم قصيدة «الجسر» التي تهادن فيها وهادن الحياة وعَبَرَ في لحظة رضا عابرة، فقد تمثّل التفاؤل والقناعة فضلاً عن السعادة بالرفاق والأطفال وموسم الحصاد والضوء الجديد الذي يتضوّأ في بيوت القرية.

أقام خليل في «كيمبردج» سنوات وفي بيروت نحو ثلاثين سنة، وطوّف في عواصم العالم، إلّا أنّه لم يتخلّ عن أخلاقه الريفيّة المأثورة التي كان يعتدُّ ويفخر بها ويلازمها، وكأنّه يقف بها موقفاً خاصاً من الوجود ومن الإنسان ومن الحضارة. وكانت النخوة الريفيّة أولى فضائله، وهو لم يتخلَّ عنها مرّة في حياته. وكما طوّف خليل في حواضر العالم طاف أيضاً بثقافاته كلّها، وليس من شاعر كبير أو أديب كبير أو فيلسوف أو مفكّر إلى أيّ شعب انتسب غفل عنه خليل ولم يتعمّق في دراسته. فثقافته كانت عربيّة غربيّة، وأدبيّة فلسفيّة، وشعريّة نقديّة. وكان يرتاد فيها الأعماق ولا يغادر موضوعاً دون أن يستنفده بأدقّ مراجعه ومصادره. إلّا أنّه احتفظ في زاوية سرّية من نفسه ببكارة ريفيّة وحنين دائم للطفولة والفتوّة وهو، من هذا القبيل، يُوشك أن يُدرك حالة التعبّد الوثني لأثداء الخصب والحياة المقبلة على أبنائها تهبهم خيراتها، ينعمون بها ويتناسلون ويتكاثرون والعافية ترتّح بين أعطافهم وأصلابهم القويّة تمنع عنهم العاهات والهوان والعبوديّة. إلّا أنّ ذلك الحلم السرّي بقي حلماً في نفسه، والحياة كانت تبذل له كلّ غداة واقعاً مأساتيّاً افتقد فيه الإنسان البكارة والبراءة والعفّة والكرامة، وامتهن الحيلة والنفاق والقسوة والعيش على لحوم الآخرين ودمائهم وكراماتهم. وكان يشاهد الناس عبيداً لرغباتهم ونزواتهم وشهواتهم وعبيداً للماضي، وعبيداً للحاضر. وقد ترنّح به الغضب حيناً على هؤلاء وأولئك كلّهم، وإذا به يصيح:

> **نَحْنُ من بيروتَ مأساةٌ وُلِدْنا/ بعقولٍ ونفوسٍ مستعارهْ/ تُولَدُ الفكرة في السوق بغيّاً/ ثمَّ تقضي العمر في لَفْقِ البكارَهْ.**

أو أنّه يرى فيهم نسل سدوم:

> **وَلْيَمُتْ من مات بالنّار .. لن أبكيك يا نَسْلَ سدوْم.**

والواقع أنَّ خليلاً كان يحنُّ إلى الحياة الريفيّة السادرة، المكتفية بالحصاد والمواسم والإقبال في الخصب. إلّا أنّه، في أعماقه الأخرى، كان يطلب للإنسان كينونةً عليا وفعليّة تبرّر تحمُّله لعبء العيش والتزجّي في الزمن الناكل والمحيل. وهذه الكينونة كان خليل يطلبها في الأصقاع الروحيّة والحضاريّة والوجوديّة وكأنّها عزاء للإنسان عن عطبيّته وزواليّته في قبضة الزمن والحياة والموت. وهذه الكينونة ليست أمراً يسيراً، وهي ليست ابنة البداهة والعفويّة، بل إنّها تتولّد كحصيلة للتجربة التطهّريّة عبر أسفار ومراحل وفق ما درج عليه الصوفيّون والطوباويّون وأبناء الكلمة العليا. والتطواف الصوفيّ والروحيّ والتحيّر القانط والمنفصم على اليقين نجده مبثوثاً في معظم تجاربه الشعريّة. نجده في «البحّار والدرويش» ونجده في «السندباد» الذي قام برحلة ثامنة وكانت هذه الرحلة رحلة عجيبة لأنّه سافر فيها عبر نفسه ودياميسها وأنفاقها؛ وكان، قبلاً، قد قام بأسفار سبعة في الخارج وعبر الطبيعة والبحار والأمكنة الغريبة؛ ونجدها في «المجوسيّ» المتحرّي عن نجم الحقيقة، يقتفي أثره إلى الغرب؛ ونجدها في النبيّ العائد من الجبل، بعد أن تروّض هناك على غرار أنبياء العهد القديم، وقد عاد بالنار التي من أجلها عرّض صدره عارياً للصاعقة:

> **عدْتُ في عينيَّ طوفانٌ من البرق، ومن رَعْدِ الجبال الشاهقهْ**
> **عدْتُ بالنار التي، من أجلها، عَرَّضْتُ صدري، عارياً، للصّاعقهْ**
> **جَرَفَتْ ذاكرتي النارُ. وأمسي، كلُّ أمسي فيكَ يا نَهْرَ الرمادْ**
> **صلواتي سفر أيّوب، وحبّي دمع ليلى، خاتم من شهرزادْ**
> **فيكَ يا نهر الرمادْ**
> **وَلْيَمُتْ مَنْ ماتَ بالنّارِ**
> **حملْتُ النّارَ للفندقِ، للبيت المخرَّبْ**
> **فيه أطمارُ أبي. ويضيءُ البَيْت خفّاش مذهَّبْ...**

وتجربة التطهّر بالنّار تبدو، هنا، إصلاحيّة تقدميّة في سبيل كينونة أخرى للإنسان يُبْعث فيها من رماده، كالفينيق، إنساناً جديداً يُضيئه قبس الروح وتتمجّد به الكرامة وتترنّح أعطاف الحريّة. الإنسان القادر والفاعِلُ أفعاله بفعله، والمولود، كلّ غداة، ولادة جديدة، لا يستكين ولا يقبل اليوم ما رضي به في الأمس، ولا يقبل غداً ما رضي به اليوم. والحالة العدميّة الرماديّة تماثل تجربة «الطوفان» في التوراة حين أهلك الله النّاس بعد أن يئس من مباذلهم وخطاياهم. وهي تماثل تجربة «سدوم» أيضاً التي أهلكها الله بعد أن أَمْعَنَتْ في الشرّ والغواية. فالتجربة الصوفيّة الدّينيّة مبثوثة في أعماق تجارب خليل، وهو، وإن لم يكن من المؤمنين الذين يرتادون الكنائس والمعابد ويتهجّدون أمام النّاس، فإنّه كان يحمل المسيح الثائر في نفسه، المسيح المتجدّد أبداً، المسيح الذي ينقض هيكل التقليد

التجربة الصوفيّة الدّينيّة مبثوثة في أعماق تجارب خليل، وهو، وإن لم يكن من المؤمنين الذين يرتادون الكنائس والمعابد ويتهجّدون أمام الناس، فإنّه كان يحمل المسيح الثائر في نفسه.

ويبتني من دونه هيكل الروح في ثلاثة أيّام. والعقاب التوراتيّ ذاك ماثل في قصيدة سدوم حيث يقول:

> عَبَرَتْنا مِحنَةُ النّار، عبرنا هولها قَبْراً فقبرا،
> وتلفَّتنا إلى مطرح ما كان لنا بَيْتٌ وسُمّارٌ وذِكرى،
> فإذا أضلُعُنا صمت صخور، وفراغ ميّت الآفاق، صحرا،
> وإذا نحن عواميد من الملح، بمسوخ من بلاهات السنينْ
> إن تُذَكِّر عابرَ الدرب بحال الميّتينْ
> فهي لا تذكر جوفاء، بلا أمسٍ وذِكرى.

فالتطهُّر بالنّار العافية من كلّ إرث مريب كان من الأحوال التي تاق إليها خليل وحسبها من الآيات التجدُّديّة البكر التي تعيد الإنسان إلى أصالة افتقدها في زمن الجفاء والحيلة والدهاء والتدجّن والتلذُّذ بالرقّ والعبوديّة للنفس وللآخرين. وفي قصيدة «الجسر» نجد البيت ينشقّ إلى بيتين، والدّم يجري بين القديم والجديد، ونجد أنّ ثورة تعمُّ ذلك المنزل وثمّة أوردة تقطع وأرحام تمزّق. إلاّ أنّ خليلاً ما عتم أن تريّث في **الناي والريح** وأدرك أنّ أمر الحريّة ليس يسيراً كما توهّم، وأنّ الحريّة لا يتبلّج فجرها في النّفس إلاّ بعد أن تستحقّها النفس وتعاني الجلجلةَ والصلب من دونها وترحل إليها على الشوك والنّار والدم والتطهُّر من الكذب والنفاق والدهاء عبر محطّات تماثل محطّات الصوفيّين والقدّيسين.

إلاّ أنّ التجربة الإصلاحيّة والتكوينيّة الجديدة كانت تتضاعف بالتجربة الفنيّة والإبداعيّة عند خليل، وهو يدرك أنّ الشعر الرائي والصافي يُسْلك إليه في المسالك ذاتها التي تؤدّي للحريّة. فالشاعر والثائر كلاهما لا بدّ لهما من التطهّر بالنّار العافية والانبعاث من رمادها، وعندئذ يدرّ معينُ الخلق للشاعر ومعينُ الحريّة للثائر. فالإبداع الشعري يقتضي التعفّي من الإرث الموروث على غير طائل، وكذلك الحريّة تقتضي التعفّي من كلّ إرث موروث في الأخلاق والمواقف. وهنا التحمت التجربةُ الحياتيّة مع التجربة الفنيّة من جديد في شعر خليل، ووعى أن الكينونة الإنسانيّة الحرّة الخالقة تماثل الكينونة الفنيّة الخالقة وهي تستلزم الرجعة إلى الزمن الأوّل البكر، حين كان الإنسان وحيداً مع الكون، يتقبّله ببراءته ودهشته وفطرته وقبل أن يتطينّ عليه بالتقاليد والعبوديّات في الأخلاق والمعاني والأفكار والصور والتشابيه ومضامين اللّغة في الفنّ. إنّه الزمن الأوّل، أو زمن العدم الأوّل كما كان يطيب لخليل أن يقول، أو زمن القبيلة، كما يقول «مالارميه». ومن لم يدركه عبر تجربة **النار والرماد** وظلّ يلتفت كزوجة «لوط» إلى الماضي القريب، ويتقيّد به ويتقولب فيه، فإنّه يغدو عموداً من الملح أو مسخاً من بلاهات السنين، أو أنّه يظلّ عكّازاً قديماً أو خفّاشاً مذهّباً.

* * *

ورحلات خليل في شعره لا تعدو هذه التجربة الأصليّة الأولى ومعظم قصائده تتردّد عليها وتردّدها. والبكارةُ النفسيّة في الأخلاق والفن كانت متلازمة عنده بزمن الخصب والبداءة، زمن تمّوز، وزمن الأعياد والمواسم والخصب الذي كمن تحت الجليد وبعث الإنسان المتجدّد. فالجليد والرماد متماثلان ومن دونهما تكمن بذرة الحياة الأبديّة التي لا تموت وإنّما تخرج من أنقاضها وأسمالها وأشلائها. فالحياة أقوى من الموت، والحريّة أقوى من التقليد والعبوديّة، وإن كان الجليد والرماد والتقاليد تكفّنها في زمن يطول أو يقصر. فتجربة خليل صوفيّة دينيّة، حضاريّة وجوديّة وفنّيّة في آن معاً. وليس من فارق لديه بين البطل والقدّيس؛ والسندباد لم يعد قادراً على البشارة إلاّ بعد أن ضيّع رأس المال والتجارة، أي بعد تطهّر؛ والشعوب لم تنل الحريّة إلاّ بعد أن اغتسلت من خطاياها في النيل والأردن والفرات.

* * *

وللدارسين أن يتوغّلوا في دراسة هذه الأحوال التي نوّهنا عنها هنا. وإنّما نودُّ أن نجتزئ بعض الأفكار على تجربة خليل في المعاناة

وفي سُبُل التجسيد ونسوق من أجل ذلك الملاحظات التالية :

أولاً: إنَّ تلازُمَ التجربة الحياتيّة والشعريّة اقتضى عند خليل تلازُم الكلمة والفعل، والحياة والقصيدة. ودنا بذلك إلى الداديّين الذين كانوا يعتقدون أنّ الأثر الفنيّ هو جزء من الفنّ، وأنّ الأثر يتكامل بالتعامل اليومي وبتحقيقه في السيرة، وأنَّ الفنّان يكون فنّاناً في فنّه وفي سيرته اليوميّة والدائمة. فالشعر ليس ترفاً وهو ليس جماليّاً يبتغي جمال الشكل والتجريدات، بل إنّه مرتبط بالحياة وفاعلٌ فيها ومنفعلٌ بها؛ وهو موثوق بالحاجة والضرورة والإرادة، بخلاف ما ذهب إليه شوبنهور. ومأساة خليل الأخيرة تولَّدت، بل تحتَّمت من تلازم الكلمة والفعل في نفسه، وقد اختنقت الكلمة حين هان الفعل وتبذَّل وتعفَّر وتعفَّرت معه كرامة الإنسان وزالت مبرِّرات وجوده الأعلى.

مأساة خليل الأخيرة تولَّدت، بل تحتَّمت، من تلازم الكلمة والفعل في نفسه، وقد اختنقت الكلمة حين هان الفعل وتبذَّل وتعفَّر وتعفَّرت معه كرامة الإنسان.

ثانياً: إنَّ التعفّي من الماضي في الشعر لم يكن نوعاً من الإبادة، بل إنَّ شيئاً ما من التراث يبقى، وهو الشيء الحيّ والدائم وبذرةُ الحياة التي تبعث من رماد الفينيق، وهي البذرة التي بثَّت الحياة من جديد بعد زمن الجليد. ومع ذلك، فإنّ الشعر كما أدركه خليل ومن إليه كان في حالة تحجُّر. كانت فيه أعمدة الملح والمسوخ التي تولّدت من بلاهات السنين؛ معانيه مقرّرة على موضوعاته، وتشابيهه واستعاراته مقرّرة على معانيه، وليس من جديد إلّا ابتكارُ الشكل والتعقيد والتوليد والتزجّي إثر الآخرين، ومساجلتهم على الأرقام القياسيّة للمعاني والتباري على المناسبات. وخليل وصحبه أدركوا أنّ باب التجديد لا يُفَضُّ ولا يفتح لهم على مصراعيه، إلّا إذا تخلّوا عن المناسبة. وهؤلاء وَعوا أنَّ الشعر يغتذي من المناسبات ومن الحياة ومن الطبيعة ومن التاريخ ومن الحضارة ومن كل فاعل ومنفعل في الوجود. إلّا أنّهم وعوا، في الآن ذاته، أنّ الشعر يصدر عن نفسه ويكون هو مناسبة ذاته في نهاية المطاف. والتجديد يقتضي قتل الموضوع الذي يستعبد الشاعر ويُفْرَضُ عليه وَيفْرِضُ عليه معظمَ المعاني، وقد اتّصلت به والتحمت به التحاماً قد يستحيل انفصامه. وكان عليه أن يقتل التشابيه والصور والاستعارات المدجّنة الجاهزة التي تكرّست في الزمن، وكان عليه أن يقتل اللّغة ذاتها وقد أسرت التجاربَ وبوتقتها وجعلتها معارف جاهزة فاقدة الحياة والمعاناة. إنّها العودة إلى زمن الدهشة والبكارة حيث كان الإنسان يتقبّل معطيات الكون بحسّه ونفسه، ولا ينقل عن الآخرين ولا يقتفي أثرهم، بل إنّه يتعامل مع الكون وفقاً ليقينه وقدرته واحتمالاته.

ثالثاً: إنّ الشعر ليس إيهاماً بالحقيقة ولا تلويحاً بها ولا تلميحاً ولا افتراضاً عليها ولا تشبيهاً أو استعارة. الشعر يوشك أن يكون أداة الحقيقة الوحيدة، وهو حضور فعلي ونافذ وحاسم في قلب الحقيقة

الشعر ليس إيهاماً بالحقيقة ولا تلويحاً بها ولا تشبيهاً. الشعر يوشك أن يكون أداة الحقيقة الوحيدة.

ذاتها. الحقيقة الكليّة أو شبه الكليّة، الحقيقة المعصومة التي لا تخطئ ولا تتردّى. وهو بذلك يكون حالة استبطان واستشفاف حاسمة، تستقطب الزمن كلّه ولا تفصل فيه بين الماضي والحاضر والمستقبل ولا تقف عند حدود الأفراد والمكان. تستقطب الماضي بالأسطورة، والحاضرَ بالمعاناة، والمستقبلَ بالرؤيا، دون أن تنفصم وتتقسم هذا التقسيم الشكلي، وإنّما تكون في لحظة واحدة قاطبة. فالشعر مسؤول أمام الحقيقة وهو يوشك أن يكون سبيلها الوحيد. وكان الشعراء قبل خليل وصحبه يوهمون بالحقيقة ويتبجّحون عليها، ويراودونها، دون أن يرتادوها، يطلونها بالمعمّيات والافتراءات وهي مكتومة في سرّها الضنّين. وخليل كان يؤكّد أنّه يستشرف في شعره الحاضر والماضي والمستقبل، وأنّه يتوقّع الأشياء قبل أن تقع، وأنّه يراود المجهول ويرتاده فعلاً عبر التجارب والمحاولات التي لا ترتدع والتي تعتو ولا ترتدّ قبل إدراك اليقين شبه الأخير. يقول:

> وحدي مع البدويّة السمراء كنت مع العبارَهْ
> في الرمل كنت أخوض ظلمته ونارَهْ
> شرب المرارات الثقال بلا مرارَهْ

فالشاعر كان يحتسي المرارات الثقال بلا مرارة، يطلب العبارَة الأولى في الرمل - أي في زمن القبيلة كما يقول مالارميه -، وهو لا يكلّ ولا يملّ من دون اليقين الأخير الذي يتبلّج له بالمرارات والقسوة والصلب والتموّت الدائم. فالصوفيّة مبثوثة ثمّة، وهي صوفيّة رواقيّة أمام سراب التجربة والكون والحياة. إلّا أنَّ العبارة البكر كانت تخاتله وتداجيه، تتبدّى له وتسفر، ثمّ إنّها تتغشّى عليه وتلتبس. وبالرغم من المرارات فهو لا يدركها. وكان حيناً يقنط: «شهران.. طال الصمت» ثمّ يردف:

رحلاتي السبع وما كنّزته من نعمة الرحمان والتجارَهْ
يَوْمَ صَرَعْتُ الغولَ والشيطانَ
يوم انشقّتِ الأكفانُ عن جسمي ولاح الشقّ في المغارَهْ
رويت ما يروون عنّي عادةً، كتمت ما تعيا له العبارَهْ
ولم أزل أمضي وأمضي خلفه أحسّه عندي ولا أعيه
وكيف أنساق، وأدري أنّني أنساق، خلفَ العري والخسارَهْ
أودّ لو أفرغت داري، علّه إن مرّ تُغْويه وتدّعيهْ
أحسّه عندي ولا أعيهْ.

فالشعر يقتضي التطهّر والاختمار، وقد أفرغ داره - أي نفسه - من الرواسم ومن الأسمال والأطمار وكلّ تقليد وارث ميّت أملاً في أن يستشرف تلك اللحظة القادرة على معانقة الحقيقة. إلاّ أنّه كان يتعثّر ويظلّ على ترقّب وانتظار، وذلك السرّ المتعصي يداجيه، يتبدّى ويضمحلّ، والشاعرُ يعاود التجربة ليزداد تطهُّراً، علّ طهارته تدعه ينال ذلك السرّ. ففي شعر خليل حنين إلى الزمن الأوّل حين كان الإنسان والحقيقة كياناً واحداً، هو فيها وهي فيه، وليست خارجة عنه ومنفصمة، يتوق إليها وهي تتلامح عبر غيب لا يؤسر ولا ينال. وفي قصيدة «الكهف» ما يماثل تلك التجربة في تخطّف الرؤى الشعريّة الخالقة وجزع الشاعر من الصمت والعجز عن التبشير بالحقيقة التي تتجلّى حين يرجع الإنسان إلى البدء ويتخلّى عن رواق النفاق وعن الصحب والأهل ويكون هو والوجود في ذات واحدة متآلفة:

يا من حملْتَ إليّ المنّ والسلوى، بسطت يدي على جَنّ
تجسّد ما أريدْ،
وخجلْتُ من فقري، سفحت دمي، ذبحت لك الوريدْ
لا تحتجب بمغاور الأفْق المجمّر والمصفّح بالحديدْ
عيناي سمّرتا على أفق الحديد بلا جفونْ
وأخاف من كبريت صاعقةٍ يفجر فيهما ضحك الجنونْ...

تلك هي مأساة الإبداع والخلق من عدم. الخلق في زمن الدهشة والبكارة يرجع في الزمن إلى بدئه، أو أنّه يسير فيه إلى نهايته، فيلتقي الحقيقة واليقين ويتبدّيان له، وتسقط بينه وبينهما الحجبُ والحواسّ والعقل والمنطق وعاداتُ الفهم والتقاليد والموضوعات واللّغة وكلُ حاجز يحجز الروح عن حقيقتها والتملّي من فردوس الحقيقة الأولى قبل أن يطرد الإنسان من نعيم البكارة.

* * *

إلاّ أنّ أحوال الشاعر ليست كلّها متماثلة. وهو يعبر في لحظات من الرؤيا وتدرّ له الحقائق الأولى الحميمة ويغدو خالقاً بخلقه، لديه مثل خاتم السحر أو عصاه، يُبدع الأشياء ويسوّيها بخلق سويّ، وكأنّه إلّه يقف على هامة العالم ويعيد بناءه وينظّمه وفقاً لتوقه والحنين الذي جرّه ليكون العالم والإنسان في ذات الكمال والجمال ويلتقي الإنسان نفسه من التقائه حقيقته:

يا من حللت وكنت لي ضيفاً على غير انتظارْ
وملأت مائدتي بطيب المنّ والسلوى
سكبت الخمرَ ممّا ليس تعرفه الجرارْ
أعطيتني ملكاً على جنّ المغاور والبحارْ
ما يشتهي قلبي تجسّده يدي
في الطين يخفق ما تغيّبه الظنون:
حور يواقيت عمارات بضربة ساحرٍ: كوني تكونْ.

تلك لحظة التكامل والتفاؤل في شعر خليل، حين كان يحسّ أنّ العبارة تطهّرت وشفّتْ وغدت قادرة على الإبداع والتجسيد، وأنّ كلّ ما يمرُّ بباله تجسِّده يده، وكلّ ظنّ عابر يتّخذ جسداً ويخفق في الطين، وكأنّه كان قادراً على بعثه وخلقه. وفي تلك اللحظات التفاؤليّة كانت الرؤيا تدرّ له وتستقطب الزمن كلّه، فيضيء له الماضي وتنتفي ظلمته، فيدرك الحاضر، بل إنّه يتمثّل المستقبل ويصوّره وإن كانت رؤاه دامية. وقصيدة «اليعازر» كلّها كانت واقعة في زمن الأسطورة الماضية ونابعة من معاناة الحاضر المتفسّخ في العرب ومن إليهم. وكان الشاعر يريد أن يبعث اليعازر، واليعازر يطلب الموت والعدم؛ إنّه ميّت بالهوان والخطيئة والعار وليس من سبيل إلى بعثه. ولقد كانت هذه القصيدة المطوّلة مرثيّة جنائزيّة للهزائم العربيّة قبل أن يهزم العرب وتتبلّق نكباتهم. وعام ١٩٥٦ درت الرؤيا لخليل واحتلّه غيبها، ونزلت عليه آيات شعريّة لم يكن لها تفسير، وكانت تثيره كما تثيرنا لأنّها لم تكن تعبّر عن واقع الحال في لبنان والعالم العربي. قال في قصيدة «عودة إلى سَدُوم»:

وتذكّرت صراع الغول والتنّين في أرضي وكانت وادعَهْ
إخوتي، أهلي، على درب الهلاك
بعضهم في شدق هذا بعضهم في شدق ذاكْ
وليموتوا مثلما عاشوا، بلا تاريخ، موتى لا يُحسّون الهلاكْ

هذا القول بدا نابياً وغير مبرّر في زمنه؛ ثمّ تراكضت الأحداث وتبيّن أنّ ذلك الشعر كان واقعاً في سِفرْ النبوءة الشعريّة، وكأنّ الحقيقة الشعريّة معصومة وهي تستطلع الغد المرتقب من رحم الزمن القائم وتدرك الأشياء وتستدركها قبل أن تُدْرك، أو أنّها تتوقّعها قبل أن تقع. فالشعر هو حالة كلّيّة تسقط من دونه حجبُ الزمن، وهو يقيم في الزمن كلّه بلا زمن خاصّ به. والشاعر يتجوّل في أرجاء الغد، ويعاين معاناته وتطلّعاته ومآسيه، وكأنّه مقيم بين يديه واقع في مجال إدراكه. ولا بدع، فإنّ آية التطهّر التي أوفى إليها

الشاعر جعلته قادراً على معاينة الغد الآتي وأن يستحضره ويقيم في قلبه:

> واليومَ والرؤيا تغنّي في دمي برعشة البرق وصحو الصّباحْ
> وفطرة الطير التي تشتمّ ما في نيّة الغابات والرّياحْ
> تحسّ ما في رحم الفصل، تراه قبل أن يُولد في الفصولْ
> تفوّر الرؤيا وماذا؟ سوف تأتي ساعة أقول ما أقولْ.

رابعاً: في الحديث عن شعر خليل لا بُدَّ لنا من الإلمام بقضية التجسيد، أي تلك الحالة التي تنقل المعاناة من النفس إلى عالم الحسّ. فخليل وإن كان التزامياً التزم قضيّة الإنسان والكينونة، إلاّ أنّه كان يحرص على إدراك الحدود القصوى في التعبير، وهو، من هذا القبيل، أشدّ عنتاً من الجماليّين أنفسهم. والجماليّة حين تكون في خدمة التجربة تُعمِقّها وتمدّ أبعادها وتدعها تنال أقصى غايتها، والجماليّة لا تُمْلق إلاّ حين تُبْتغى لذاتها. وبقدر ما تكون الجماليّة في خدمة التجسيد تتقصى أبعاده ويدنو من غايته الأخيرة التي لا تُنال ولا تُدْرك. التجسيد في شعر خليل كان منتمياً إلى حالة خاصّة، تكرّس لها الشاعر وأوغل فيها، وهي مرتبطة بموقفه العام من الوجود ومن الفنّ ومن القدرة على الخلق. فالتجسيد لا يتمّ عبر التهاويل والادّعاءات والافتراءات، بل إنّه حالة جدّيّة مسؤولة تقبض على ناصية الحقيقة ذاتها وتجسّدها عبر إهاب مادّي وحسيّ مُبْتَدع. وبذلك كانت التجربة الصافية لا تصفو إلاّ من خلال القدرة على استشفاف المادّة والولوج إلى نواياها وحقائقها الهاجعة في قلبها، وليس لها محل في دنيا المنطق ودنيا الأحجام والأرقام والمقاييس. وبذلك يغدو الشعر دراسة تأمّليّة للمادّة تتكشّف فيها الحُجُب وتسقط الجدران وتُضيء المادّة من الداخل وتغدو قابلة لحلول الروح فيها، أو أن الروح تتآلف مع المادّة الشفّافة الكاتمة أسرارها وتحلّ فيها ويتمّ التجسيد. وهي حالة الرمز، وهو لا يعدو الحالة النفسيّة التي تُعانى، وقد حلّت في قلب المادّة المضيئة وقد تخلّت عن كثافتها وعلميّتها وحسّيتها الباهتة البليدة وأُفعمت بأضواء الروح. وفي قلب المادّة تلك ينتفي التشبيه وتنتفي الاستعارة لأنّ الشاعر يتّصل بالحقيقة الفعليّة. فالرمز هو ضرب من الحلول بين المادّة والروح، وهو بذلك حالة صوفيّة سرّيّة لا ينالها إلاّ الأصفياء الذين تحرّروا من أدران المادّة ومن الظلمة الحسّيّة التي تتردّى في قاعها. والرّمْز هو حالة عليا، متى تحقّق تتّحد الذات بالموضوع والجزئي بالكلّي والآني بالدائم والطارىء بالثابت، ويتّحد الإنسان والكون. بالرمز تتوق التجربة أن تكون كلّية، ومن دونه فإنّها تتهافت وتكون جزئيّة إيهاميّة تهويليّة، تفتن عن الحقيقة بذرائعها ورقاها وتعاويذها. الرّمز يرجع بالشاعر أو أنه يتقدّم به إلى وحدة الوجود، وهو في أدناه متّصل بالكناية وفي أعلاه متّصل بالرؤيا والإشراق.

ولقد توسّل خليل الرموزَ الحسّيّة النفسيّة وخرج على عمود الوصفيّة حيث كانت الأشكال تُبْتَغى لمؤدّاها الوصفي ولشكلها الجميل ورونقها وألوانها وما يبهر الحواس فيها. وهو حين توسّل الملح والكلس والقمح والطحلب إنّما كان يتّخذ من المادّة مؤدّاها الوظيفيّ والوجوديّ في تنازع الحياة والموت، نائياً عن المؤدّى الوصفي. وليس في الملح ولا في الكلس ولا في القمح والطحلب ما يُؤثر في المعادلة الوصفيّة، لأنّ الشكل الوصفي مُنْتَفٍ منها ولأنها لا تتّصف بجمال خاصّ للتشبيه والمقارنة بخلاف ما عليه الورد والآس والياقوت والدرّ والشمس والنجم، وهي ألفاظ وصفيّة بطبيعتها لأنّها تحمل شكلاً ساطعاً يُفيدُ في الوصف والمقابلة. وهذه الرموز النفسيّة والحسّيّة تولّدت من مراودة المادّة من الداخل في تخوم الروح ومن المعاناة الحضاريّة والوجوديّة. والملح والكلس يتّمان، دون ريبة، عن العقم وهما ربيبا الموت ضد الحياة. وهنا نقع على التجديد الفعلي الذي نما وانبعث في الحركة الشعريّة المعاصرة، وكانت سنّة النقد تجري على أنّ المعاني مستنفدة وأنّها مطروحة في الطريق يعرفها العربيّ والأعجميّ، وإنّما الشأن في العبارة وإقامة الوزن، كما قال الجاحظ. ولقد تبيّن أنّ الشعراء غادروا كثيراً من المتردّم بخلاف ما قاله الأقدمون، ولقد تكشّفت للشعراء الحديثين بدعُ المادّة واحتمالاتها وإمكاناتها حين اعتكفوا عليها وألمّوا بها إلماماً روحيّاً وداخليّاً وتأمّليّاً وأدركوا المراسلات العميقة والحميمة القائمة بين النفس والحسّ.

الرموز الحسّيّة النفسيّة تتكاثر في شعر خليل ولكنّها لا تختنق ولا تغدو طلاسم من ابتغائها لذاتها.

والرّموز الحسّيّة النفسيّة تتكاثر في شعر خليل وتتكثّف ولكنّها لا تختنق ولا تغدو طلاسم من ابتغائها لذاتها كما فعل بعض الرمزيّين أمثال مالارميه وفاليري ومن إليهما. والرّمز أنقذ خليلاً من التشبيه، ويندر أن نقع في شعر خليل على تشبيه نقيض معاصريه ومن تقدّموه. ذلك أنّ مادّة التشبيه هي من طبيعة النثر، وأداة التشبيه تفرض سلطة العقل والوضوح الباهت على التجارب النفسيّة المظلمة. ولوتريامون وأبولّنير كانا يأنفان من التشبيه ويحسبان أنّ التجارب الشعريّة لا تصفو حتّى تصفو وتتطهّر منه. وقيمة الرّمز في شعر خليل لا بدّ أن تكون مادّة دراسات مطوّلة في زمن يأتي حين تكون التهم والعداوات قد خمد أوارها وسقط الذين يحتكرون الشعر ويدّعونه وهم يرتدون أقنعته من الخارج كالمهرّجين وقد كسبوا شهرةً فيه حين كان الناس أغبياء ومارقين ولا شأن لهم باليقين الفني والنقدي.

وكما توسّل خليل الرّمز الحسيّ النفسي والنفسي الحسيّ، فإنّه توسّل كذلك الرّمز الأسطُوريِ النابع من قلب بيئته وتربته ومن ضمير الشعب والتاريخ، وهو يمثّل صفوة التجارب التي عاناها الوجدان الجماعي. والأسطورة أو الميثوس تولّدت حين كان الإنسان في الزمن الشعري البديهي وفي زمن الفطرة التي كانت تدع الإنسان حالاً في الكون والكون حالاً في الإنسان وقبل أن ينفصم الإنسان ويتقسّم إلى قوى في النفس بين عاطفة وخيال ووجدان. إنّه كان عندها إنساناً كلّيّاً يتقبّل العالم بكليته ويتّصل به اتّصالاً روحيّاً وغيبيّاً ويبدع الأسطورة كنسيج يغلّف العالم ويتنصّت لخفاياه ونواياه. لهذا كانت الأسطورة تنطوي على يقين شعري قائم بذاته، مقنع بذاته وليس بحاجة إلى البيّنات والقرائن والحجج والجدل وما إليها. إنّها المشاعر في زمن الدهشة والرعشة تتجسّد على إطار الخيال المنحلّ في الذات والخالق معادلاته ورموزه في حدس فائق تعفّى في عصور العقل والمعرفة والاكتظاظ بالنظريات الجاهزة. وأهمّ الرموز الأسطوريّة عند خليل المسيح وتمّوز والسندباد والمجوس والبحّار والدرويش والمنّ والسلوى والخمرة والزاد، فضلاً عن رموز أخرى بين بسيطةٍ ومعقّدة. والأسطورة وهبته الكلّيّة واليقين، وكان الإنسان واحداً وإنْ تداولته العصور واختلفت عليه التجارب، وكأنّ المعاناة واحدة إلى أيّ زمن انتسبت.

خامساً: كلّية التجربة: كان خليل يتحدّث أبداً عن كلّية التجربة ويعني بها أن يجسّد الشاعر تجربته في أقصى أبعادها وأن يتقصّى فيها حتّى يميتها، دون أن يعمد إلى التفسير والتكرار والتبجّح. وكلّية التجربة هي التي جعلته يبتدع ذلك الأسلوب المتدرّج عبر القصيدة الواحدة في مقاطع تستقلّ وتتّصل وتتوالد بعضاً من البعض الآخر وتكون قائمة بذاتها في حدودها. إنّه البناء الكاتدرائي أو السمفوني على معاناة مأساتيّة وملحميّة. ونموّ القصيدة عبر مقاطع أو تواصلها عبر رحلات ومراحل. كان يُسْقط العامل النثري وموقعَ السرد والوصف. وخليل كان يعتبر السرد آفة في الشعر لأنه يرتهن لسجلّ الأحداث، وهو يستصفي اللحظة الذرويّة العليا من المعاناة ليستكمل رحلتها ويستوفي غاياتها.

وهذا البناء المتآلف والمستقلّ والمتّحد كان يؤدّي بالنسبة إليه إلى ما كان يسمّيه الوحدة العضويّة، وهي ضرب من التماسك ينتقل عبر الزمن النفسي والمأساتي والانفعالي ويُسْقط كل ما دونه وما يتطيّن عليه وما يعلق به من طفيليات الواقع وأضغاثه. ومن هذا القبيل فإنّ التجربة تعيد الأشياء إلى جواهرها القديمة التي كانت لها قبل أن تتناثر وتقع في قبضة الواقع الذي يمازجها بما دونها ويطليها ويطمسها ويُخفي معالمها. البناء العضوي ذاك كان تعريةً للتجربة واستصفاء لها وهو يقع في باب النحت والتثقيف. وخليل ـ وإن لم برناسيّاً ـ فإنّه كان يعنت عنت البرناسيين ويثقّف تثقيفهم دون أن يُؤخذ بالشكل لذاته مثلهم. ولقد كان يُنفق أعواماً في نظم القصيدة الواحدة، وقصيدة «أليعازر» اقتضته ثلاثة أعوام، وقد مرَّ فيها بمراحل متعدِّدة وأسقط منها وأضاف وحذف وظلّ يتعامل معها حتّى براها برياً، ولم يدع فيها باباً للترجح والتقلقل. ولا شكّ أنّ قصائد **نهر الرماد** والقصائد الأخيرة

قصيدة أليعازر اقتضته ثلاثة أعوام وظلّ يتعامل معها حتّى براها برياً.

لا تنطوي على العنت التثقيفي الذي نقع عليه في مطوّلاته، إلّا أنّها تتّصف كلّها بالدقّة والنموّ. فالمعاني لا تتنافر ولا تتناقض ولا يرتدّ بعضها على البعض الآخر. فخليل كان يرتاد الشعر الجدّي الصعب؛ وهذا ما جعل السيِّد باخمن المسؤول عن المركز الثقافي الألماني يقول عنه إنّه شاعر عسير ذو حَدّ وقَدّ. لقد كان خليل يأنف من الانثيال والارتجال والافتعال، وهو لا يستكين ولا يرتدع حتى يخيّل إليه أنّه أدرك نهاية مطاف التجربة وأنّه قبض على ناصية الحقيقة بما يتيسَّر في القدرة المقدّرة للإنسان.

سادساً: قضيّة الفكر وصلته بالشعر: ولقد أخذ بعض النقّاد الجماليّين على خليل الحشدَ الثقافي الذي يتّصف به، وزعموا أنّ الشعر لا يتحمّل الفكر والثقافة، وأنّه لا يعدو الحالة الحدسيّة والإبداعيّة المستمدّة من ذاتها. والواقع أنّ الشعر ليس ضد العقل وإنْ كان ينبو عن الأساليب العقليّة والالتواءات التي يقتضيها المنطقُ والتقريرُ والتفسير. الشعر ليس تقريراً عقليّاً، إلّا أنّه، مع ذلك، ليس مناقضاً للعقل، بل إنّه يقع منه في صميمه الحَيّ بل في روحه العميقة. الشعر هو العقل بعد أن يذهل ويلتبس عليه أمره وينفصم ويتوهّج ويتآكل وتتمثّل له الأفكار والعواطف على شاشة الرؤيا فيشاهد الأفكار والمشاعر بعد أن كان ينال منها حثالتها. الشعر هو العقل الراني إلى ذاته والنازل في أعماقه حين يتصدّع وتتثلّم ذاكرته. وهو ـ أي العقل ـ عندئذ يمنع الشعر عن التخرّف والهذيان والثرثرة والهرف والتبجّح، ويُلزم الذات بالموضوع والفرد بالكلّ والإنسان بالحياة. وليس من شاعر كبير إلّا وهو مفكّر كبير ومثقّف كبير، على أن تتّحد به ثقافته وتذوب فيه وتغذّي معاناته وتجاربه وتتغذّى منها. ولقد تولّى إلى غير رجعة زمنُ الشاعر المرتجل والمهموم والراخي للمعاني على عواهنها. فالثقافة هي باعث الشمول وباعث الكلّية. فالفكر يغدو شعراً وإن كان الشعر لا يغدو فكراً. والعاطفة إذا تفرّدت وتوحّدت فإنّها تسفّه نواميس الطبيعة وسنن العقل وتفتقد الحقيقة الصامدة والدائمة.

والثقافة هي التي مكّنت خليلاً من الارتداع عن التشبيه والتقرير والتفسير وأن يستصفي اللحظة الفنيّة العليا، وهي التي جعلته يستبطن عبر شعره الناقد، والناقد ذاك هو الذي كان يحذف ويضيّق ويثقّف ويُرهف. والفكر والثقافة هما اللذان كانا يدعان خليلاً يبتدع التجارب السويّة، وهو لا يقبل أن تُعتبر من الاختبارات والمحاولات. فهو كان يحسب أنّ شعره يقع في باب الإنجاز المنجز والفاعل وشبه النهائي ويرفض أن يُنْفق عمره بالقيام باختبارات على تجارب كانت تسقط من ذاتها إثر الانتهاء منها والإقبال على ما دونها. خليل كان يعتدّ بشعره ويدافع عنه ويقاتل في سبيله ويعتبره موازياً لوجوده. لقد نذر له عمره كلّه بليله ونهاره، وكلّ لحظة فيه، وصدر فيه عن الأصالة المستمدّة من الذّات ومن الحياة ومن البيئة ومن التراث الحيّ ومن الخلق الخالق الذي لا يقوى عليه الزمن ولا يطفئه كضوء الحباحب حين تدهمّ الظلمات في الأيام الآتية. وما أنجزه فيه خليل كان لزمنه وكلّ زمن، والآتون في الغد يغتذون منه ويجدون أنفسهم فيه، ولن يأتي زمن آخر تملق فيه هذه القصائد لأنّه صحب فيها الإنسان المتعرّي عن ذاته ويقينه وكرامته وحريّته وكينونته، وهي ليست من الترهات النظميّة التي يلهو بها الذهن الخاوي المتهاجن على الأفكار والافتراضات. لقد كانت دربه عليه دربَ الجلجلة والصلب الدامي، أكل عمره وأعصابه وعافيته، وهو حين كان يتثقّف دون انقطاع إنّما كان يتعبّد للشعر ويصلّي في محرابه بصمت وقسوة ولا تراجع. إنّه كان يسترفد عليه ويقوّيه وينمّيه. وكان خليل يقول إنّ الموهبة تمثّل المرحلة الأولى، ومن لا يتثقّف عليها بالثقافة الجدّيّة الشاملة، فإنّه يظلّ في الشعر زجّالاً، وإذا كان رسّاماً فإنّه يبقى في الرسم دهّاناً أو طرّاشاً. وكان يبيّن على ذلك بآثار جبران. فقد تعمّقت وتآنست واتّسعت وخلت من التوثّب والعنف بعد أن تثقّف في أميركا وهدّأتْ الثقافة أوار نفسه وكشفت له أبعاد الروح.

سابعاً: الإيقاع: الإيقاع هو باعث النزاعات الدائمة والدامية بين الشعراء والنقّاد المعاصرين. وبعض الشعراء المعاصرين انتفوا منه واعتبروه خارجيّاً، وهم يستعيضون عنه بالنغم الداخلي والإيقاع السرّي الذي يبثّونه في ضمائر الألفاظ والعبارات. والحقيقة أنّ الإيقاع أنواع متعدّدة، ومنه الخفيّ والسرّي والمكتوم، ومنه الإيقاع المتردّد في القافية وعبر الوزن. ومن الشعراء من تخلّوا عنه؛ ومنهم من التزموه، ومن هؤلاء خليل. وكان يحرص عليه ويناضل دونه ويدّعيه ويقيم عليه. الرّمزيون اعتبروا الشعر موسيقى أي أنّه يتّخذ لنفسه مثالاً أعلى، كما اتّخذ البرناسيّون النحت مثالاً لهم. والأورفيّون البيتاغوريّون اعتبروا الإيقاع المنتظم في العدد أصل الوجود. والإيقاع ليس مجانياً وليس مرتجلاً في الشعر وهو لا يقع في باب لزوم ما لايلزم وإنّما هو مستمدّ من واقع الطبيعة والوجود. كلّ ما في الوجود يتناوب بين الحركة والسكون والمدّ والجزر والهبوط والصعود. فالسكون الدائم موت، والحركة المستمرّة مستحيلة لأنّها تنفي ذاتها بذاتها. فناموس الطبيعة والكائنات يقوم على سنّة الإيقاع والتواتر.

السرياليّون قالوا إنّهم يطلبون الجنون لينالوا به أعماق العقل، والكابوسَ ليدركوا أعماق التعبير، والإيقاعَ لينالوا روح الإيقاع.

ونحن نقول إنّ الإيقاع له بعد وجودي أوّل. إنّه الخطوة الأولى التي خطا بها الإنسان إلى النظام ضد التشويش والفوضى والكاوو. إنّه حالة تثبيت وخطّ إيضاح دون أن يتّصف بالعامل النثري لأنّ نغميّته تدعه يثبت دون إثبات ويتنظم دون نظام حادّ، لأنّه مرسل ومبثوث من الروح. والإيقاع هو ضدّ النثر. والنثر طبيعة معبّر عنها بلفظه. إنّه الشيء بلا نظام، فيما يكون الشعر ـ وهو نقيضه ـ ملتمّاً متآلفاً موقّعاً ومنتظماً أي غير منثور. فالإيقاع هو بذلك نفسي وروحي وعقلي في آن معاً. له من العقل التعبيرُ عن النظام، ومن الروح الإيحائيةُ غير المحدّدة. وتكراره في القصيدة هو عامل خلق وانتظام يمنع التبدّد ويضاعف من تبعة الشاعر ويفرض عليه عسراً داخلياً في تأليف الوجود، ومن دونه ينفلت ويتشرّد وتتناثر أحداقه ورؤاه ويغدو نثراً منثوراً. ومن جهة أخرى، فإنّ الإيقاع هو سبيل يصل بين اللاّوعي والوعي وهو يحمل روح الحلم والنشوة، وهي كلّها من المؤثرات الإبداعيّة. بل إنّنا نتهادى ونقول إنّ الإيقاع هو كاللّفظة والصورة وكلّ وسيلة تعبيريّة أخرى أداةُ تجسيد داخلي عميق لا قِبَلَ بما دونه أن يقوم مقامه وأن يؤدّي أداءه. فأهميّة الإيقاع توازي أهميّة اللّغة في الشعر. وللشاعر أن ينوّع الإيقاع كما فعل خليل ومن إليه. والتنويع يمنع الانبساط والرتابة، ويبعثه بعد أن يوشك أن يفقد نبضه. الإيقاع، فضلاً عن ذلك، يحتضن النغمَ الداخلي ويغذّيه، وحين يوشك أن يتداعى ويهلك فإنّه يتلقّفه ويبعثه من جديد ويمنحه رئة وأنفاساً. بل ما لنا لا نقول إنّ الإيقاع هو باعث الذهول الشعري، وهو الذي يُنير الرؤيا ويمهّد لها ويضمّها ويحتضنها. إنّه أشبه ما يكون بروح القصيدة، والقارئ يتأثّر به وينفعل انفعالاً حميماً دون وعي وإدراك.

وبعد، فإنّ الحقيقة ذاتها قد تكون نغماً وإيقاعاً، والطبيعة أوجدته كعامل خلق وتأليف ضدّ العدم وضدّ إرادة التبديد والفناء. ولست أحسب أنّ خليلاً توسّل الإيقاع في رتابته الآليّة،

وإنّما توسّله في لحظات الخلق بتنويع بين التفعيلات يعين الخلق والتجسيد، ونوّع فيه القوافي وأطال وقصّر، وكان يستشهد عليه بقول المعرّي في الشعر: «إنّه الكلام الموزون المقفّى الذي تقبله الغريزة على شرائط إذا زاد أو نقص أبانه الحسّ.» وإذا كان السرياليّون، في غلوائهم، نادوا بالحلم والكابوس والجنون، فإنّهم استدركوا وقالوا إنّهم يطلبون الجنونَ لينالوا به أعماق العقل، والكابوسَ ليدركوا أعماق التعبير، واللاّإيقاعَ لينالوا روح الإيقاع. وإذا تقبّلنا الأشياء بواقعها نقول إنّ الإيقاع واللاّإيقاع لا يعتبران حدّاً للحكم وتأكيد الخلق أو النبوّ عنه، وإنّما هي عناصر تتضافر وتتكامل لتُبدع الصورة الأخرى التي تقبض على ناصية الحقيقة وتجسّدها ولا تدعها تبرح وتضمحلّ. فمن نال ذلك وحقّقه وبأيّة وسيلة كانت فهو الشعر.

وأيّاً ما كانت الحال، فإنّنا ندرك الآن أنّ شعر خليل كان شعر ارتياد وريادة، وأنّه الشعر الصعب المراس والعسير، ويصحّ فيه ما قاله فكتور هيغو في شعر بودلير حين قدّم له ديوان **أزهار الشرّ**: «لقد أدخلتَ نغمةً جديدة إلى الشعر الفرنسي.» ونحن نعلم يقيناً أنّ خليلاً أولج أنغاماً جديدة على الشعر العربي، وكان فيه الشاعر والثائر والشهيد لأن هذه التجارب كلّها قد تلازمت في شعره وحياته وكانت تحتضن فيه المأساة والفاجعة الصامتتينْ. وحين وضع حدّاً للأشياء كنّا ندرك أنّه آل إلى ذلك كلّه من انفصام الكلمة والفعل، ومن خمول الإرادة، ومن غياب ذلك الكائن الذي يعرّي الفعل عن اسم وحرف وقناع كما قال خليل. وهو حين مات ربّما مات عن نفسه، ولكنّي متيقّن أنّه مات عن الآخرين في كلّ صقع وفي العالم كلّه، مات عن الحياة الموبوءة الهالكة والتي تصرّ على هلاكها.



ما يكون سور الصين؟ ما تكون في نهاية المطاف أهرام الفراعنة إذا قورنت بعملي؟ لم تكن جميع هذه الأبنية والطرقات العريضة، وبرج «إيفيل» وما لفّ لفّه، والمعابد والقلاع والجسور وناطحات السحاب والكاتدرائيات، سوى كتل من حجارة وحديد يحاكي بعضها بعضاً، كتل غليظة جامدة مزروعة إلى الأبد في التربة، مندورة للوقوع أطلالاً في المكان الذي أبصرت فيه النور. وأمّا أنا فقد بنيت على العكس شيئاً عبقرياً، شيئاً وسطاً بين الحلم والحقيقة، بين الزائل والمستعصي على الهلاك. وكان «الحصان» الذي نصبته آلةً قوائمُها مغروسةٌ في الأسطورة ورأسُها موجّه نحو الأزمنة الحديثة. آلة لزرع الإرهاب قادرة على التكيّف مع كل عصر لاستغلال كُروب الأجيال المتعاقبة.

خليل حاوي

أو رأس أورفيوس المقطوع المغنّي

د. أمينة غصن

لقد نزع خليل حاوي إلى توكيد حضوره النابع من أعماق الفجيعة والجرح عبر موقف قائم على النقد والرفض وإعادة الخلق. فتجاوزَ «اللّغة القدسيّة اللاّزمنيّة» وتجاوز «اللّغة الهروبيّة المتغرّبة»، ليخلق لغة تجديفيّة هي لغة الصَعْق، والكفر، والانتهاك. لقد احتقر العالم وعبثه، ودفع ضد هذا الكابوس تحدّياً مُترعاً بالوعي وإرادة التغيير، ورَفَض أن يكون الإنسان أداةً للقوى الغيبيّة تُحييه وتُميته دون أن تغيّر عليه العالم الذي أقام فيه ورفضه ومات عنه مطمئنّاً. فحين يتعلّق الأمر بالرفض تطلّ لغةُ العُري والفعل البِكْر فلا يحتاج أحدٌ منّا إلى أسلاف.

لذا فإنّ الخلق عند خليل حاوي هو خلق الرعب والزندقة والموت. ولئن كانت حركيّة الحياة تعني الولادة والموت والانبعاث، فإنّ خليل حاوي أسقط الحركة الثالثة التي هي حركة الفراغ والتساؤل والصمت. وكأنّ خليل حاوي شفّتْ رؤياه الذهنيّة، وصفا وعيُه المسكون بما يرى، فلم يعد بإمكانه أن يداري اليقين؛ فهو يعاني موت وعي لا يموت، وولادة وعي لا يولد:

ما لوجه الله صحراءُ
وصمتٌ يترامى عبر صحراءِ الرمال
ما لثقل العار!
هل حُمِّلْتُهُ وحدي
وهل وحدي تُرى كفّنتُ وجهي بالرّماد
... ليس في الأفق سوى دخنة فحمٍ
من محيطٍ لخليج
صدئتْ في خيم المنفى المفاتيحُ
بأيدي العائدين
ليس في الأفق
سوى صمت السؤال
عن حماة القُدس
والعار المغنّي خلف آثار النعال
وضميرُ الله صحراءُ
وصمتٌ يترامى عبر صحراء الرّمال[1]

عار القُدْس يعربد وينشر ألويته وأكفانَه على امتداد فلسطين والأمّة العربيّة. إنّه زمن النّصر الأجوف زجّ بخليل حاوي إلى كثير من العبثيّة؛ بل إنّه الزمن العربي باعث العبثيّة التي سعى أبداً للتحرُّر من براثنها بابتداع أساليب النموّ والكفاح والكينونة في الحرّيّة والإغراق عبر الجماعة. غير أنّ خليل حاوي انتهى إلى «زندقة» بلغت به تخومَ العدم في جماليته المطلقة المتجمِّدة في الصقيع؛ فكان أن أراد هو نفسه تعريفاً «للزنديق» خطّه بيده قبل الرَّحيل في الثاني من حزيران ١٩٨٢:

من المعلوم أنّ الزندقة دعوةٌ انتشرت في أواخر العصر العبّاسي وبلغت أشدَّها خلال عصر الانحطاط، وكانت من أسبابه ومظاهره. وأخصّ ما تتّصف به تظاهرٌ بالإيمان وإضمار للكفر متأصّلٌ لا يخلو من الاعتقاد بماديّة متسفّلة تهدِّم المناقب، كما أنّها لا تخلو من إصرار على تهجين شعوبي. وقد تحتّم على دعاتها القيام برحلات تستهدف نشر تعليمها شبيهة بالرحلات في طلب المعرفة:

وبعدما هانت عليه نفسه
وباعها
وهوّن المبيع

(١) حاوي، خليل: قصيدة «الأمّ الحزينة» من ديوان الرعد الجريح طبعة أولى، دار العودة، بيروت ١٩٧٩، ص ٧ وحتّى ص ١٥.

باع صديقاً لَهُ، أطعَمَهُ
وصانه في صيته المنيع
ما لعنة من شفة يحبّها
ما لعنة يصبُّها
يصبُّها الجميع
والمخرج السفليّ فينا
أخرج الجميع [1]

وقبل ممارسة الكفر ومعاقرته قام في نفس خليل حاوي يقينٌ غريب، هو يقين اليأس من عبيدٍ يدعون أبناءهم عبيداً لله، ويقينه أنّ الله ينبغي أن يكون إلّه أحرارٍ وليس إلّه عبيد، ويقينه في عنجهيّة إيمانه المسيحي أنّ المسيح إنسان تألّه وليس إلهاً تجسّد.

ولمّا كانت المأساة في أساسها تقوم حول بطل يجسّد أمّة أو حضارة فدون وجود مثل هذا الفرد أو وجوب الإيمان به لا يمكن أن توجد المأساة؛ لذا جاء موت خليل حاوي يتخطّى الغنائيّة إلى التوتّر المأساوي. وكأنّ خليل حاوي، كما المتنبّي، كان يجب أن يُخلق في عصر الفتوحات، ذلك العصر الذي لم يجد شاعراً يتغنّى بعظمته. هذا الشعور بهدم الحضارة العربيّة حدسٌ جعله يشعر أنّه جاء في عهد انحلالها، فتحوّل عن عاهاتها إلى الأساطير يستلهمها، لأنّ الرمز الأسطوري يولي الشاعر قدرة على الإشارة السريعة دون سرد أو تقرير.

وكانت أساطيره تراثيّة شعبيّة قائمة في ضمير الأمّة. وهذه الصفة في شعره جعلته يفترق افتراقاً حاسماً عمّا سبقه من تجارب شعريّة حاول أصحابها أن يفيدوا من الأساطير. فبعض هؤلاء انجذب إلى أساطير غريبة غير عربيّة فجاء شعرهم غريباً عن طبيعة أمّتهم، كما فعل سعيد عقل في «بنت يفتاح»؛ وبعضهم فاته الاستخدام الصحيح للأسطورة، فكان أن وردت في شعره حكاية مطوّلة تفتقر في بعض أجزائها للتوهُّج الشعري، كما كانت تنتهي عادة إلى عبرة أخلاقيّة خارجة عن طبيعة الشعر، والمثل على ذلك قصيدة «شمشون» لالياس أبي شبكة.

أمّا مهمّة خليل حاوي الإبداعيّة فكانت مهمّةَ كلّ شاعر أصيل في كلّ عصر وأمّة، إذْ حاول أن ينفذ بحدسه وتجربته إلى أعمق قضايا العصر، وهي محاولة عسيرة تقتضي القدرة الفائقة على معاناة الحياة بقدر ما تقتضي القدرة على التعبير عن تلك المعاناة. فهو حين مات الايمان في ذاته تحوّل إلى ما يشبه الكاهنَ الوثني الذي يقوم

(١) حاوي، خليل: قصيدة «الزندقة» كتبها الشاعر وطبعتها الآنسة سلوى خوري سكرتيرة دائرة اللّغة العربيّة في الجامعة الأميركيّة ببيروت في ١٩٨٢/٦/٢، غير أنّها لم تنشر.

بطقوس سحريّة تموّه الواقعَ وتلوّنه بزخارف تخفي فجائعه.

ولطالما أحرقتْ نارُ الإيمان الحتميّ بالقوميّة العربيّة النموذجَ الإنساني الفذّ في خليل حاوي الملتزم بقضيّة الانبعاث العربي على مستوى مطلق واعتبار نفسه أصيلاً في التراث والأمّة: «لأنّه لا فضل لمسلم على مسيحي إلّا في أصالة عروبته»؛ ولأنّ خليل حاوي كان «يرفض الشعور الذي تنطوي عليه الدعوة العربيّة كأنّها دعوة متأصّلة تأصّلاً تلقائيّاً في نفوس المسلمين، وهي وافدة على نفوس المسيحيّين من خارج. وكان يبلغ احتقاره أشدّه أحياناً لبعض المثقّفين المسلمين الذين يظنّون أنّ إسلاميَّتهم تجعلهم أصيلين في عروبتهم». [1]

وكيف لا يغالي خليل حاوي بأصالة عروبته بعد أن أصغى طويلاً وأنطون سعادة إلى فطرة الجبليّين من الشويريّين المفاخرين بأبناء قريتهم يتلون نصائحهم ومزاميرهم قائلين للزعيم: «أنت تريد أن تحكم المسلمين. والمسلمون يرفضون أن يحكمهم أحدٌ من خارج دينهم. إذا أصرَرْت على هذه الدعوة فإنّهم سيقتلونك». [2]

ولمّا كان خليل حاوي قد انتمى في العام ١٩٤٥ إلى صفوف الحزب السوري القومي الاجتماعي فقد هاله في أوّل تموز ١٩٤٩ إعدامُ أنطون سعادة، لأنّ خليل حاوي كان من بين الذين تولّهوا بأنطون سعادة، وبدا إعدامُ الزعيم له إعداماً منكراً. وتعذّب خليل حاوي عذاباً لا يطاق وتوعّد قائلاً:

يا قضاةً قنّعوا مُكرهم
بجبّة العدل وشَرْعِ الكتاب
ما للدما تفضح أيديكم
والاثمُ يكسوكم جلود الذئاب
ما السجن، ما التشريد، ما الفتكُ
بالعُزَّل ما، ما ظلم يستزيد
أن يصدأ المجرم في قيده
أن يخشى هول الليل جانٍ طريد
لنحن أحرارٌ لنا وثبةُ الحلم
ترامى في البعيد البعيد
لنا رؤى يطوي مداها المدى
أفقاً مديداً تلو أفق مديد [3]

(١) حاوي، خليل: حديث مع الشاعر أجراه د. ساسين عسّاف، **مجلّة الفكر العربي المعاصر**، العدد ٢٦، حزيران/تموز ١٩٨٣، ص ١٠٣.

(٢) حاوي، إيليّا: **مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره**. طبعة أولى، دار الثقافة، بيروت ١٩٨٦، ص ٢٧١.

(٣) حاوي، إيليّا: المرجع السابق، ص ٣٢٨ وص ٣٢٩.

إثـر موت الـزعيم نشبت خلافـات عقـائـديّـة وفلسفيّـة في قلب الحزب ما بين عامي ١٩٥٠ و ١٩٥١. وقال خليل حاوي:

> كان هناك صراع بيني وبـين رئيس الحزب القـومي جورج عبـد المسيح على قضـايا فلسفيّـة كان الـرئيس يعالجهـا معالجـة فجّة. ومن الـذين شاركـوني في الاعتراض عـلى الرئيس آنـذاك غسان تـويني وإنعـام رعـد، وانتهى الصراع إلى إعـلان انفصـالي عن الحزب إعلانـاً ظلّ محصـوراً في دوائر الحـزب ولم أخرج بـه إلى الصراع المكشوف. غير أنّ الانفصال كان مـوجعـاً مفجعـاً وربّما بـدا أثر ذلـك في نهر الـرمـاد حيث يغلب التعبير عن التـوحُّـد والـوحشة ومجـابهة العـالم فرداً وحيـداً. ثمّ انتقلتُ من الشعـور بالعدميّة إلى اكتشاف قيم الحضارة العربيّة من جديـد. وأدركت أن الحزب القومي كان على خـطأ أساسي عنـدما دعـا إلى وحدة تعمّ الهـلال الخصيب بـاسم سـوريـا والحضـارة السـوريّـة، وأصبحتُ أعتقـد أن الدعـوة لمثل هـذه الوحـدة نفسها يجب أن تكون باسم العروبة لأنّها السمة الجوهـريّة التي يتّسم بهـا تراث هـذه المنطقـة، هذا مـع الاعتقاد بقيام وحـدة عـربيّـة أشمـل. والوحدة كانت مرتبطة بنزعة تقدميّة انبعاثيّة عبّرت عن ذاتهـا في شعري. وكان الصراع على أشدّه في جبهتين متعارضتين: الأولى أقـودها أنـا والدكتـور سهيل ادريس في مجلّة الآداب، والثـانيـة يقـودها يـوسف الخـال وأدونيس في مجلّة شعـر. والغـالب عـلى النزعة الثـانية تغريب لبنان وفصله عن تـراثه العـربي. غير أنّ الصراع قرّر تقريراً مبرماً رسوخ النزعة القوميّة في العـالم العربي بـوجه عـام ورسوخهـا رسوخـاً نسبيّاً في نفـوس بعض المثقّفين اللبنانيّين المسيحيّين ونفوس المثقّفين المسلمين إجمالاً وإجماعاً.[1]

وأصبـح الضمير الشعـري العربي عـرضـة لتهـديـدات ثقـافيّـة ـ ايديولوجيّة بدأت تأخذ أبعادها منذ القرن التاسع عشر مع الماركسيّة والداروينيّة. وبـدأت اللغة تتحـوّل عن معناهـا الوجـودي إلى منحى عـرفاني أو بـرغماتيكي، واضـطربت علاقـة الدالّ بـالمدلـول، كـما اضطربت علاقة المجتمع بكلماتـه وأشيائـه. وكانت مـرارة السنوات تطبع شعر الخمسينات من هذا القرن بطابع الإحباط والخيبة. فكان أن لجأ الشاعر إلى «درجة صفر» في الكتابة المستوحاة من الأسـاطير. هـذه الدرجـة الصفر طـالما هـدمها خليـل حاوي وبنـاها حتّى كـان الأصل عنده «أنا»، وكلّ وجه برّأه كان امتداداً لذاته وصوته.

فهو في نهر الرماد[2] يتّخذ من مرموز الطين قاعدة للتجدُّد المعـرفي لأن الـدرويش العتيق الذي شرَّشت رجـلاه في الوحـل يرشـدنا إلى أرض المعـرفة البكـر، وذلك بعـد أن طوّف الشـاعر مـع يـوليس في المجهول، ومع فاوست ضحّى بروحه ليفتدي المعرفة، ثمّ انتهى إلى اليـأس من العلم في هـذا العصر فـأبحـر إلى ضفـاف الكنـج منبت التصوُّف ولم يرَ غـير طين ميت هنـا وطين حـارّ هناك. وكـأنّ كونيّـة التجارب الإنسانيّة وكونيّـة الحضارات الشرقيّـة والغربيّـة قد أعيـاها السؤال والإجابة لأنّها أقـرَّت بعجز الفعـل الإنساني، وعجزِ الذاتِ العقديّة والذات المبحرة عن تغيير سنّة الوجود.

ويخلع خليل حاوي أقنعـة البحّار والـدرويش ويوليس وفـاوست متى استوثق بالنسلِ والخصب وإقامة الحياة الدائريّـة التي لا تبدأ ولا تنتهي بل تقيم أبداً. ويعود الشاعر إلى يقين إيمانه بالبعث يتبدّى لـه ويخـاتله ثمّ يلتبس عليـه مـراراً، حتّى يـطلع عليـه لعـازار[1] البـطل الضدِّي (Anti-Hero) الذي «حجرته شهوة الموت»، فترعده الفاجعة وأحداثُ ٥ حزيران ١٩٦٧ ـ وكان قد تنبّأ بهـا منذ العـام ١٩٦٢ إذ خاطب الميّت العائد بقوله:

> كنتَ صـدى انهيـار في مستهـلِّ النضـال، فغـدوتَ ضجيـجَ انهياراتٍ حين تطاولت مراحله. ثمَّ راحت ملامحك تكـوِّن ذاتَها في ذاتي. ويومَ تمّ تكوينك، يوم طلعت من بخار الرحم ودخان المصهـر كنت لعَيني وجعـاً ورعبـاً. حـاولت أن أهـدمك وأبنيـك وكانتْ مراراتُ عـانيتها طـويـلاً قبـل أن أنتهي من رغبتي في أن تكونَ أبهى طلعةً وأصلب إيماناً وأجلّ مصيراً. وماذا؟ لئن كنت وجه المناضل الذي انهار في الأمس، فـأنت الوجـه الغالب عـلى واقع جيل بل أجيال يبتلي فيها الخيْر بالمحال فيتحوّل إلى نقيضـه ويتقمَّص الخضر طبيعة التنّين الجلّاد والفاسق.

وكفـر خليل حـاوي بآلهـة الغيب وأبطال التـاريـخ، ورجـع إلى إيقاعه الدائم والنهائي: رجع إلى صوفيّـة الأرض القادرة منـذ البدء أن تكـون. وصار مـوت الله عنده بـاعثاً للعـودة إلى ينابيـع الـوثنيّـة الأولى، إلى وحي ملهم يتجاوز الهويّـة العربيّـة المنحازة التي بقيت ثـابتة حتّى نهايـات العصـور العبـاسيّـة وراحت تتملمـل في عصـور الانحـطاط ونشوء القـوميّات حتى بـزغ فجرهـا الجـديـد في الشعـر الحديث. وكانت الأسطورة عند حـاوي هي لغة المفـارقة التي تهـزم القوى الماردة والخـارقة وتُحـلّ محلّها الإنسـان البطل في قصيـدة «بعد الجليد»[2]:

> يا إلَه الخصب، يا بعلاً يفضّ
> التربة العاقر

---

(١) حـاوي، خليـل: حـديث مع الشـاعـر أجـراه د. سـاسين عسّـاف، المجلّة المذكورة سابقاً، ص ١٠٢.

(٢) حاوي، خليل: ديوان نهر الرمـاد، المجموعة الكـاملة، طبعـة أولى، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.

(١) حاوي، خليل: قصيدة لعازار عام ١٩٦٢، المجموعة الكاملة، طبعة أولى، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.

(٢) حـاوي، خليل: قصيدة «بعـد الجليـد»، من ديوان نهر الـرمـاد، المرجـع السابق، ص ٨٥.

يا شمس الحصيد
يا إلهاً ينفض القبر
ويا فصحاً مجيد
أنت يا تموز يا شمس الحصيد
نجّنا، نجّ عروق الأرض
من عقمٍ دهاها، ودهانا

ولمّا كان الشاعر وحده يفرّ من الحتميّة ومن الصيرورة لأنّه خرج عليها، فإنّ خليل حاوي الباحث أبداً عن يقين الحقيقة والوجود كان يرى إلى عاهاته الإنسانيّة وانكساره أمام تفجّر الحياة، فإذا به في **الرّعد الجريح**[1] يقول:

عند المنعطف الخطير من العمر، عاينتُ غبشَ المساء يتكاثف على درب تنحدر بي وحيداً إلى ليل بلا شواطئ ومعالِم. فحاولت أن أُجابهَ طبيعةَ ذاتي وطبيعة الكون في حال من التجرّد المطلق؛ غير أنّي لم أكتشف فيهما مصيراً يفضل المصير الذي عاينته بالحواس ورسَّخته في التراث مذاهبُ عديدة: إنّ الكون ثبات وتغيّر. ولقد خبرتُ التغيّر فصولاً من الطراوة المنعشة، يتلوها ما أُعاينُه اليوم من جفاف العمر وصقيعه. أمّا الثبات على حالة واحدة، فجحيم من السأم يسير على خطٍّ رتيب يتوسّط بين التنفّس والاختناق.

وكاد يسيطر إيقاعُ الهلاك على قصيدة **الرّعد الجريح** من المستهلّ إلى الخاتمة. ثمّ تجلّت الرؤيا حالة من هول الرعد ومهابة الجبل في طلعة بطل مخلص صاغه دفقُ الحياة البكر في أرض راحت ترفل بحيويّة الفطرة لطول ما اختزنت من طاقة هائلة عبر هجوع طويل.

كانت في حضور البطل صفوةُ الأصالة العربيّة تتخطّى ما تتّصف به ذاته من عفّة وكرامة وفداء يتجسّد في التاريخ فيكوّن الانبعاث العربي الأصيل، ويمحو في حضوره من النفوس السؤال عن المصير؛ فالمصير فعل مبرم لا يجيز التسويف:

ثم هلّتْ
نعمةُ التهويم
في طلعةِ ضيف
عاد من غور اللّيالي
عاد
غضّاً وغضوباً متعالي
أتُرى هل كان
في حنوة ليلٍ يستريحْ
حيث لا تضربه شمس

(١) حاوي، خليل: الرعد الجريح، طبعة أولى، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، ص ٣٥.

ولا تحفيه ريحْ
كيف لا يحترق الليلُ ويفنى
حين يلتفُّ على
رعدٍ جريحْ[1]

وتكرَّسَ وليُّ الانبعاث بطلاً يولد في براءة الصحراء، يعتقد بصفاء الفطرة لأنّه ليس لكرامة ما يعصمها سوى مناعة العفّة:

في فرع أصيل
تلدُ الأشياء في طهرِ البكاره
وتهلّلنا ومجّدنا جراح الرعد
مجدنا لآلي الرعد
في الأرض الخراب[2]

وكان خليل حاوي يتمنّى في زمن القحط والعقم أن ينهض نبيٌّ كما جاء النبيّ العربيّ محمّد من قبل وطلع من قلب الصحراء العربيّة وفطرتها البكر. غير أنّ الشاعر في نهاية القصيدة تراه قد انهمرت عليه الرؤيا الكابوسيّة، فارتدّ على البطل والبطولة، وانداحت الرؤيا، وأطلّ وجه الأمّ المفجوعة بموت ابنها الذي لا عزاء بعده في بطولة أو في شهادة:

ولدي ضيَّعْتُهُ، ضيّعتُ وحدي
درّة الكون وما يجدي ويجدي
ليت لي صوتاً يصيحْ
ليس عرساً وعريساً
ولدي ليس المسيحْ[3]

غير أنّ خليل حاوي الذي ينهي قصيدة الرّعد الجريح بفجيعة الأمّ وسخريتها من كذب العقائد والعقائديّين يعود ليتحرّى عن الكليّ الشامل ويراود التجربة حتّى ينهكها أو تنهكه، فيتحسّر على زمن البطولة والفتح حين كان السيف خادم الكلمة. ويتراءى له البطل قادماً مباركاً ولد على متن الخيول:

وتباركتْ رحِمُ التي وَلَدَت
على ظهر الخيولْ
ولدتْ وما برحتْ بتولْ[4]

وبطل خليل حاوي المخلوق من شفافيّة رؤاه وصفائها مُقيمٌ بين الناس وغريبٌ عنهم. فالناس قدريُّون يتذرّعون بالغيب؛ أمّا هو فلا

(١) المرجع السابق، ص ٥٢ و٥٣.
(٢) المرجع السابق، ص ٧٢.
(٣) المرجع السابق، ص ٨٢.
(٤) المرجع السابق، ص ٩٢.

يترقّب الأحداث التي ترد من القدر لتلهب حقده المقدّس، بل يتولّى أمرَ نفسه. لذلك تحتّمت عليه الثورةُ، يسعفه عليها أولئك الذين نشأوا في المنافي والمخيَّمات ولم يشاهدوا أوطانهم، وإنَّما تمثَّلوها بأوهام الرؤى حيث تستحيل الجراح خناجر:

طوبى لمن ولدتْهُمُ الحسراتُ
في المنفى الذي يمتدُّ خلف السور
أوساخاً ورائحة وخيمة
طوبى لأطفال تجلّت في يقين
الحسّ
أسماءُ الديار لهم ديار
وجراحُ تتلاهم حناجر
وعيون تتلاهم خناجر[1]

لقد غالب خليل حاوي إيقاع الهلاك في **الرعد الجريح**. حتّى إذا أطلَّ علينا بديوانه الأخير **من جحيم الكوميديا**[2] فقدَ التوتّرَ القديم وانهزم، وبات يشتهي اللّعنات السدوميّة برؤيا تعهَّرت حتى أنهكته وكانت قدراً ومصيراً:

جولي، سبايا الأرض،
في أرضي
وصولي واطحني شعبي
جولي وصولي
واطحني صلبي
لن يكتوي قلبي ولن يَدْمَى
قلبي الأصمُّ الأبكمُ الأعمى[3]

وعمد خليل حاوي إلى عبادة ابليس، وانتابته رؤيا ذهوليّة مرّة فكفر وألحد في قصيدته «صلاة»[4]:

أعطني إبليس قلباً
يشتهي موتَ الصحابْ

(١) المرجع السابق، ص ١١٤.
(٢) حاوي، خليل: ديوان **من جحيم الكوميديا**، طبعة أولى، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩.
(٣) حاوي، خليل: قصيدة «في الجنوب»، من ديوان **من جحيم الكوميديا**، ص ٤١.
(٤) حاوي، خليل: قصيدة «صلاة»، من ديوان **من جحيم الكوميديا**، ص ٢٧.

وكفى ما خَلَفتْ
من جثث الأمواتِ أنيابُ الكلابْ

وما دام الشاعر يصلّي لابليس، فإنّه بالتالي يصلّي للغدر والخيانة. ولكن صلاته تعود لتتلبّس درعاً يقيها السقوط المحتّم الأخير والعيني. فيتقمَّص خليل حاوي وجهاً تراثيّاً ثوريّاً أخيراً هو وجه «الخارجي» في قصيدة **قطع اللسان**[1]. فقد كان يرى في الخوارج مثالاً للمقاتل في سبيل فكرة وعقيدة. فالخوارج هم المقاتلون الأصفياء الذين يؤلّفون بين مجد الفروسيّة وطهر القداسة. وكان يعرف أنّهم ينفقون الليل صلاة وسجوداً وقياماً، والنهارَ قتالاً، ويحملون على جباههم علامات جروحهم وقروحهم.

وكما الخارجي، كان خليل حاوي يعرف الحلال والحرام ويميّز بينهما. غير أنَّ خوارج هذا الزمن خذلوه، فتعالى وتكبّر وعرف «أنَّ الله في كرامة الأرض» وأنّ عرض أرضه مستباح الكرامة مهدورُها:

كنتم صغاراً تافهين
مدى الديار
صرتم صغاراً تافهين بلا ديار[2]

عزم على الرحيل لأنّه كان يؤمن بأنَّ الإنسان لا يكون سيِّد الحياة إلاّ إذا كان سيِّد الموت.

ولمّا أيقن خليل حاوي أنَّ الذبيحة الفرديّة تعادل الكفّارة الجماعيّة كموت سقراط وصلب المسيح ومقتل الحسين، قدّم نفسه كفّارة عن عاهات المسوخ بعد أن تبينَّ له أنَّ العقل خدعة وأنَّ يقينَ الحياة لا يعدو أن يكون سراً يتمرّس به الإنسان دون تعقّله وإدراكه. فعزم على الرحيل بعد أن دوّت الأحداث اللبنانيّة دويَّها الهائل في نفسه، لأنّه كان يؤمن بالإنسان ربّاً لنفسه وبأنَّ الإنسان لا يكون سيِّد الحياة إلاّ إذا كان سيِّد الموت. وكان في معتقده أن لا شيء فوق الإنسان

(١) حاوي، خليل: قصيدة «قطع اللسان»، من ديوان **من جحيم الكوميديا**، ص ٦١.
(٢) حاوي، خليل: قصيدة «في بابل»، من ديوان **من جحيم الكوميديا**، ص ٧٣.

ولا حقيقة لشيء يقع وراء الوعي الإنسانيّ. وفي اللحظات الأخيرة، لَمَّا خُيّل لخليل حاوي أنّ «الفطرة معصومة»، شهدنا أنّ الفطرة خانت عصمتها.

ولَـمّا كانت الأسطورة قد أدخلت خليل حاوي في تجربة الهول الأوّل والعنف الأوّل، فقد حاول السيطرة على العناصر البدئيّة: النار، الهواء، الصحاري، الموت، الحياة؛ فأمدّته الأسطورةُ بالمطلق، وحرّرته من حتميّة المزالق التاريخيّة، وارتدى من أشكالها أشكالاً، وارتاد جغرافيّاتها الموضوعيّة والمتيافيزيقيّة ليسجِّل الأسطورة المعلّقة بين جليد العقم وتفجُّرِ الخصب.

ولَمّا كانت الصورة أسبق من الفكر، والخيال أبعد فتحاً من العقل، فقد كانت أساطير خليل حاوي الوجهَ المرئي لبكارة الفكر القَبْلي التي تشتعل بالاحتمال وتتجاوز المادّية التاريخيّة التقريريّة، فتنبّه الأشياء في سكونها البعيد وتشحنها برموز كليّة، فتصبح وقائع التاريخ ذريعةَ الفنّان، يهدمها ويبنيها، فتنتهي طوباويّةُ الانتظار ويتجسّد الفعلُ المحتّم. وخليل حاوي اخترق بحدسه حدسَ النبوءات والأنبياء، لأنّ نهاية الحضارات تثير الشعور بالعبثيّة المطلقة والرفض القاطع والجارف لكلّ ما هو علّة أو مظهر من مظاهر الانحطاط. وقد هاله أن يرى الجماعات والجماهير والحكّام في الوطن العربي تقف من المأساة موقفَ من يلقي المسؤوليّة على القدر وحتميّته، فيتخدّر فيه الحسُّ ويعمى الوعي وينغمس في حال من الرضى الغبي والاستسلام المطلق. فكان الشرط عنده للتغلّب على المأساة تعميق الحسّ بما تنطوي عليه من هول وفجيعة:

وجهٌ يُطِلُّ
وصمته يُدمي، ويُحرِقُ، لا يطاق
يا يومَ أنكره الرفاق
وتراكَمَت كُوَمُ الرماد
على موائده العتاق[1]

ولَـمّا أقفرت القلوبُ والموائد، تطلّع خليل حاوي إلى «أرض الوطن» يودِّعها ببياض حنينه وصدق الانتماء، فناجى وجهه الدامي:

أغمضتَ عينيك على رماد
أغمضتَ عينيك على سواد

(١) حاوي، خليل: قصيدة «في بابل»، من ديوان من جحيم الكوميديا، ص ٧٥.

تغورُ في أرضٍ بلا سريرةْ
غُصَّاتُك المريرةْ

وقَبِلَ خليل حاوي المصطفى تكليف الفداء وتحويله من «القوّة» إلى «الفعل»، ذلك لأنَّ جدليّة العلاقة القائمة بينه وبين الأرض هي جدليّة وصْل لا فصْل، وجدليّةُ تاريخٍ وأصالة. وأسكت خليل حاوي بموته النَبَويّ آليـةَ الزمن والصيرورة، وراحت الأشياءُ والكلماتُ تتجذّر في عمق لغته هو وحده، لأنَّ خليل حاوي تمنّى لتعبيره أن يكون فاصلاً حضاريّاً وصوتَ نذير.

بذور الموت
في شعر خليل حاوي

ـ مجموعة نهر الرماد شاهداً أساسياً

شوقي بغدادي

الشاعر اللبنانيّ المعروف «خليل حاوي» ينتحر!.

جاء الخبر صغيراً، ضائعاً في بحر الدماء وهباب الحرائق التي لطّخت صحفَ العالم وأجهزة إعلامه قبل عشر سنوات مع اجتياح الجيش الاسرائيلي لبنان في مطلع حزيران عام ١٩٨٢.

انتحر خليل حاوي بإطلاق الرصاص على نفسه دون أن يتركَ أيّةَ رسالة يشرح فيها أسباب عمله الخارق. وحين شرع النّاس يفسّرون الحادثة كان من الطبيعي وقتها أن يربطوا بين الانتحار والاجتياح، وقد يكون هذا التفسير صحيحاً وقد لا يكون؛ فهناك من يذكر أسباباً أخرى تتعلّق بحياة الشاعر الخاصّة. إلاّ أنَّ هذا الافتراض أو ذاك ليسا كافيَيْن للجواب على مثل هذا السؤال الكبير: «لماذا ينتحر فلان من الناس؟.»

إنَّ التخلّي عن الحياة ليس أمراً بسيطاً إلى هذا الحدّ كي يُكتفى بالقول إنّ فلاناً قد انتحر لأنّه خاب في حبّه مثلاً، أو أفلس مالياً، أو تأثّر بسقوط بلاده تحت الاحتلال الأجنبي.

قد يكون لمثل هذه الأحداث تأثيرُها المباشر على اتّخاذ قرار الانتحار. ولكن البشر عادة لا ينتحرون بهذه البساطة، وإلاّ لرأينا العشرات بل المئات يلقون بأنفسهم من أعلى إلى الأرض، أو يشربون السُمّ، أو يفجّرون رأسهم بطلقة ناريّة لمجرّد أنهم واجهوا خيبةً عاطفيّة أو أزمة ماليّة. لماذا إذن يتماسك الكثيرون بالرغم من هول النكبات التي تنزل بهم، فيصبرون ويتجاوزون المحنة دون أن يفرّطوا بحياتهم، أغلى هبة يُمنحها الأحْياء؟!. ولماذا ينهار آخرون حيال نكبات أخفّ وطأة؟!.

لا بدّ من الاعتراف هنا أنّ قرار الانتحار لا يُتّخذ بتأثير الحدث الخارجي وحده. فالحَدَث مجرّد محرّضٍ طارئ لا يبلغ بصاحبه حدود التطرّف ما لم يكن الشخص نفسه متوتّراً في الأصل بسبب من عُصاب مزمن أو ذُهان مُضْنٍ أو مرضٍ مستعصٍ أو أيّ خلل آخرٍ في تركيبه البيولوجي. يجب أن يكون بناء الكائن البشريّ منخوباً إذن حتى يتداعى وينهار حيال الهزّة. والحياة تُراكِمُ ترسّبات الهزائم والأحزان في أغوار النفس دون أن تطفحَ نُذُرها بالضرورة على السطح كي يحترس من نتائجها الشخص المصاب أو أصحابه المقرّبون. هكذا تأتي اللحظة المروّعة، فيرفع الكائن البشريّ المفجوع فوّهة مسدّسه إلى صدغه ثم يُطلق النار!.

هل كان جبناً ما صنعه، أم بطولة؟.

ليس هذا السؤال وارداً في صلب دراستنا، وإن كان الجواب عليه يغرينا بالنسبة لخليل حاوي بالذات كشاعر موهوب أصيل قد تغدو نهايته قدوةً تُحتذى أو نموذجاً جديراً بالاستنكار. فلندَعْ هذا الحكم جانباً، ولنكتفِ بالغوص على مكامن هذا النزوع المدمّر في شعر الشاعر ذاته تاركين للتاريخ أن يحكم له أو عليه فيما اقترفه.

النصّ والمبدع

كثيراً ما يختلف الباحثون في شؤون النقد والإبداع الفنيّ حول مدى المطابقة بين النصّ والمبدع. هل النصّ صورة أمينة عن شخصيّة مبدعه، أم أنّه ليس من الضروري أن يتمّ هذا التطابق بينهما؟ ومهما كان الأمر فما لا ريب فيه أن «الأسلوب هو الإنسان» ـ كما يقول الفرنسيُّون ـ، والأسلوب ليس هو التركيب اللّغوي فحسب، وإنّما هو أيضاً طريقة العرض، وطبيعة الرؤية للوجود البشريّ، والمزاج، والخلفيّة الفكريّة. وبكلمة واحدة فإنَّ الأسلوب هو «الشكل والمضمون» معاً في سياق متناغم وصياغة واحدة.

ولعلّ شعر خليل حاوي هو أحد النماذج الأوضح تمثيلاً للتوصيف الذي قدّمناه للأسلوب. وفي مجموعته **نهر الرماد**، التي ظهرت في أواخر الخمسينات ثمّ أُضيف إليها نشيدان جديدان وأعيد النظر في بعض الأناشيد عام ١٩٦١، [1] يقف المتأمّلُ مندهشاً حقّاً أمام ظاهرة الصدق الصارخ في تقديم الذّات عاريةً من كلّ أستار التزيّن والتكلّف والتستّر والتبجّح كي تبدو ـ هكذا ـ بكل ضعفها وتمزّقاتها الداخليّة. وما يصدر عن الذّات المتضخّمة من صرخات وآهات قد يخجل الآخرون من إطلاقها بهذه الصراحة. وتزداد هذه الدهشة قوّةً حين يتذكّر المتأمِّلُ المناخَ الوطنيّ الصاعد الذي كان يميّز مرحلة الخمسينات وبداية الستينات وموجةَ الحماسة والتفاؤل التي

(١) كما ورد في توضيح نُشر في آخر صفحة من الطبعة الثالثة المنشورة عام ١٩٦٢.

كانت سمةً أساسيّة في أدب الالتزام الذي سادت تيّاراته آنذاك.
وحين يستعرض المتتبّع إنتاجَ شعراء ذلك الجيل بدءاً من نزار قبّاني إلى السيّاب والبياتي ونازك الملائكة، مروراً بعبد الصبور والحجازي وأدونيس وسعدي يوسف ووصفي قرنفلي وعلي الجندي ويوسف الخطيب، ثمّ شعراء الأرض المحتلّة والمقاومة هنا وهناك، حتّى يوسف الخال وجماعة «شعر» وآخرين وما أكثرهم[1]، لا يذكر أنّ أحداً منهم ـ حتى أشدّهم إغراقاً في «الذاتيّة» مثل نازك، والسيّاب، ونزار، وجماعة «شعر» ـ يعكس في شعره ظاهرة الحديث عن الموت والرغبة فيه كما نجد لدى خليل حاوي في **نهر الرماد**؛ ولماذا لا أقول أيضاً في مجموعتيه التاليتين: **النّاي والريح** و**بيادر الجوع** حيث لم يتغيّر المناخ الأسود القاتم، بل لقد ازداد قتاماً واختناقاً؟.

وحين نتذكّر أن معظم موضوعات قصائد تلك المجموعة كانت نوعاً من التأمّلات الوجدانيّة والرؤى الكابوسيّة للذّات الشاعرة وهي تتخبّط في مواجهة «المدينة» ـ بيروت وباريس وكامبريدج ـ أو في مواجهة الواقع العربي المتردّي في نظر الشاعر ـ مع أنّ الأوضاع القوميّة كانت جيّدة نسبيّاً آنذاك ـ فمن المؤكّد عندئذ أن نعتبر المجموعة كلّها إذن نوعاً من «الاعترافات» التي تجسّد فنّياً أزماتٍ خاصّةً جدّاً، أي ذاتيّةً بالدرجة الأولى؛ إلّا أنه ليس في المجموعة نصّ واحد لا يمكن إرجاعه إلى مناسبة وطنيّة أو قوميّة معيّنة حتى ولو كانت المحرّضات موجودة أصلاً في العالم الموضوعيّ. إنّه شعر لا يهمّه إطلاقاً موضوعات الوصف والغزل والحماسة والحكمة وغيرها إلّا بمقدار ما تُضنيه تجربتُها وتُحوّل الموضوعَ عندئذ ـ أيّ موضوع ـ إلى محنةٍ خاصّة.

إنّ «العامّ» هنا لا يمتزج بـ «الخاصّ» فقط، بل إنّه يذوب فيه، حتّى ليصعب معه الحديث عمّا هو «عامّ» في شعر خليل حاوي بسبب طغيان ما هو «خاصّ». فالذاتيّة ـ أو تضخّم الذّات ـ هي السمة الأساسيّة التي تصهر كلّ مجموعة **نهر الرماد** وما تبقّى من شعره. ولهذا السبب فإنّنا في رصدنا لظاهرة «حضور الموت» في هذا الشعر سوف نعتبرها بمثابة وثائق شخصيّة تشهد على الإنسان المسمّى «خليل حاوي» وليس على الشاعر فيه فحسب. ذلك لأنّ الإنسان والشاعر قد ذابا حقّاً في كيان واحد ضمن السياق الفنّي للنصّ.

حضور الموت

للموت حضور مُلِحّ في قصائد الديوان كلّها تقريباً ـ ما عدا

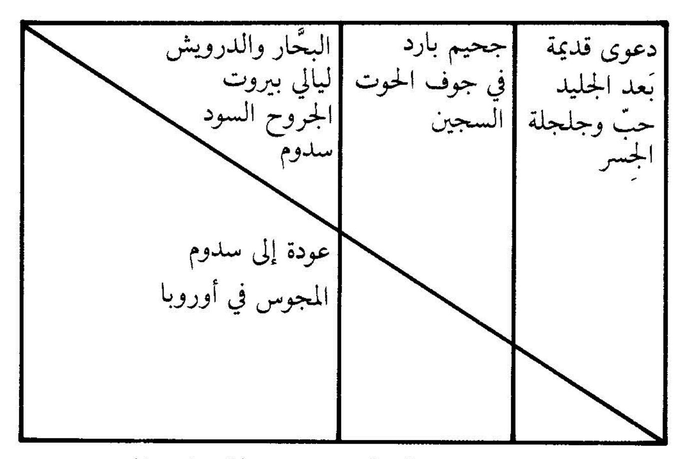
(١) أنا شخصيّاً المحسوب على جيل الخمسينات لم تظهر بوادرُ التشاؤم والإحباط في شعري إلّا في أواخر الستينات!..



خليل حاوي مع الربيعي والقصاصة سميرة عزام

اثنتين من أصل خمس عشرة ـ أي ما يقارب ٨٧٪؛ وهي نسبة عالية جدّاً لا نجد لها مثيلاً في أيّة مجموعة شعريّة عربيّة معاصرة. ولهذا الحضور مستوياتٌ متعدّدة يمكن حصرها في ثلاثة، يبدأ خطُّها البيانيّ ـ على أساس نسبة حضور الموت وشدّتها ـ بما يمكن تسميته بمستوى «مقاومة الموت»، ثمّ يتصاعد الخطّ البياني كي يعبّر عن مستوى «الرغبة في الموت»، إلى أن يصل ذروته فيما يمكن تسميته بمستوى «الاعتراف بالموت».

عناوين القصائد



١ ـ مقاومة الموت

نعني بهذه التسمية أنّ الموت مازال في مرحلة التشكّل الأوّلي وأنّه يعبّر عن حضوره في النُذُر التي يُهدِّد من خلالها. وهنا إمّا أن يبدو الشاعر إنساناً عليلاً يعاني من هجمات المرض الجسديّ مصحوباً بهبوط في الروح المعنويّة كما في قصيدة «دعوى قديمة»، فنسمعه

يصرخ في أعماق الليل وهو يتخبّط في العالم السفلي للمدينة، عالم الحانات والمواخير:

وأنا ثوبٌ بلا ظِلٍّ، بلا ضوءٍ
سوى البسمة في عينيّ
تستعطي التحيّةْ
ضعفُ أعصابي
ارتفاع الضغطِ
والحمّى اللئيمة

وإمّا أنّه ـ وهو يعاني من الصمت والسعال في الغربة ـ يتصوّر خلاصه في العودة إلى وطنه، وكأنّ الغربة هي الموت ذاته، فيهتف متوجّعاً في قصيدة «حبّ وجلجلة»:

آهِ ربّي!. صوتهم يصرخُ في قبري
تعالْ
... كيف لا أصرع أوجاعي وموتي
كيف لا أصرخ في ذلٍّ وصمت:
«ردّني ربّي إلى أرضي»
«أعدني للحياة»

فيبدو كمن يتماسك إذْ يتخلّى عن مفردات المرض ولهجة استجداء العون من «بنات الهوى» و«نساء الليل»، إلى تصعيد حالة التمزّق والأوجاع نحو مستوى الانتماء الوطني أو العائلي؛ وعندئذ تغيّر الضراعة مسارها في اتّجاه أرقى أخلاقيّاً ونفسيّاً. إنّه يعترف إذن بوجود الأحبّة والأصحاب وقدرتهم على مساندته في محنته ـ في حين كان يبدو في «ليالي بيروت» و«دعوى قديمة» مثلاً إنساناً متوحّداً مستوحشاً إلى حدّ الضياع ـ فيقول:

غير أنّي سوف ألقى كلَّ من أحببتُ
مَنْ لولاهمُ ما كان لي
بعث، حنينٌ، وتمنّي...
بي حنينٌ لعبير الأرضِ
للعصفور عند الصبح للنبعِ المغنّي
لشبابٍ وصبايا..

لهؤلاء إذن سوف يعلن عن روح المقاومة لديه في صراعه مع الموت، ذلك لأنّه يستمدّ ـ كما يبدو ـ منهم هذه الروح فيختمُ هتافه بهذا الإعلان المتألّق:

وأنا في حبّكمْ، في حبّكنَ..
أتحدّى محنة الصلبِ
أعاني الموتَ في حُبِّ الحياة!.

غير أنّ روح المقاومة هذه سوف تتماسك أكثر ـ ولو ظاهرياً ـ في قصيدة «بعد الجليد»، إذ يقسّمها إلى قسمين: الأوّل تحت عنوان «عصر الجليد» حيث يرسم باللّون الأسود الكامل صورة الوجود من حوله فيقول:

عندما ماتت عروق الأرضِ
في عصر الجليدْ
مات فينا كلُّ عِرقٍ
يَبِسَتْ أعضاؤنا لحماً قديدْ...

ثمّ تمضي القصيدة عبر مناجاة الشاعر إلّه الخصب مستغيثاً به:

كنّا نصلّي ونصلّي
عبثاً كنّا نهزّ الموتَ
نبكي نتحدّى
غير أنّ الحبّ لم يُنبتْ من اللحم القديدْ
غير أجيالٍ من الموتى الحزانى
تتمطّى في فم الموتِ البليدْ...

هذه الصورة الكالحة الشاملة سرعان ما يجهد الشاعر في المقطع الثاني المُعَنْوَن «بعد الجليد» كي يبدّلها بصورة مضيئة في مناجاة مشهورة:

إنْ يكُنْ ربّاهْ
لا يُحيي عروقَ الميّتينا
غير نار تلد العنقاء، نارْ
تتغذّى من رمادِ الموتِ فينا
في القرارْ
فلنُعانِ من حجيم النارِ
ما يمنحنا البعثَ اليقينا..

وهي لهجة واضحة التفاؤل، عالية الروح حقّاً، غير أنّها لن تُبدّل كثيراً من اللحنِ الأساسي، إذ تبدو أشبه ما تكون بالضجّة التي نثيرها أحياناً كي نغطّي على الصوت العميق المنكسر في أغوارنا، وإلّا فماذا تعني هذه الصرخات:

يا إله الخِصْب يا تمّوز يا شمس الحصيدْ
بارك الأرضَ التي تعطي رجالاً
أقوياءَ الصلبِ نسلاً لا يبيدْ
يرثونَ الأرضَ للدَّهر الأبيدْ
بارِكِ النسل العتيدْ
بارك النسل العتيدْ
بارك النسل العتيدْ

هكذا ثلاث مرّات متتالية في صرخة واحدة!. ماذا يعني كلّ هذا سوى أنّ الشاعر يرفع صوته أعلى فأعلى كي يصل إلى أسماع إله شبه أصمّ؟. ولماذا تحتاج الآلهة «الكلّيّة القدرة» ـ كما هو مفروض ـ إلى

كلّ هذا الصياح كي تسمع وتلبّي؟!. هل كان الشاعر يشكّ في قدرتها على السمع أم على التعاطف؟.

ولعلّ أفضل قصيدة تجسّد روح المقاومة هذه في أرفع تجلّياتها هي قصيدة «الجسر» التي يختم بها مجموعته بحفر الجدار الصخريّ المطبق عليه في محاولة شبه يائسة للخروج من عالم يختنق فيه فيناجي الأطفال والزّهر وموجة الحياة الرائعة، متحدّياً نذرَ المرضِ والموت الشخصيّ والاجتماعيّ. ولكنّه، مع ذلك ـ وفي قلب هذا التصعيد المعنويّ الخارق لروح المقاومة لديه ـ نراه فجأة يقطع معراجه الروحي كي يهمس بلهجة مُحْبَطَةٍ كلّ الإحباط:

إخرسي يا بومةً تقرعُ صدري
بومة التاريخ منّي ما تريدْ

ولكنْ هيهات! فالبومة لن تخرس، بل سوف ترفع نعيقها أشأمَ فأشأم، ولسوف يتداعى الشاعر أبلغ فأبلغ كي ينتقل إلى مستوى أكثر خطورةً وإفجاعاً.

٢ ـ الرغبة في الموت

يمكن أن نضع في خانة هذا المستوى ثلاث قصائد هي: «جحيم بارد» و«في جوف الحوت» و«السجين». ونعني بهذه التسمية أنّ الشاعر قد تخلّىَ تماماً عن روح المقاومة السابقة، وأنّه يقترب أكثر فأكثر من منطقة الصمت والظلام خَلَلَ تعابير تجسّد حالةً معنويّة متداعية تدفع بصاحبها إلى تمنّي الموت كوسيلة وحيدة للراحة بعد العناء الذي لا يريد أن ينتهي.

في هذه القصائد الثلاث التي تمثّل هذا المستوى من حضور الموت، يمكن أن نلاحظ أيضاً تسلسلاً معيّناً ينتظمها. إذْ يبدأ بلهجة متردّدة بين الحياة والموت في «جحيم بارد» حين نقرأ هذا المقطع:

الرؤى السوداء ربّي صرعتهُ
خلّفتهُ بارداً مرّاً مقيتْ
ليتَ هذا الباردَ المشلولَ
يحيا أو يموتْ

ثمّ تتكرّر الجملُ الأخيرة في خاتمة القصيدة وكأنّها تحسم هذا التردّد بين الرغبتين لصالح الرغبة في الموت ضد الرغبة في الحياة.

غير أنّ هذا التردّد سرعان ما تتلاشى أماراته تماماً في القصيدة الثانية المسمّاة «في جوف الحوت». فهنا نواجه رؤيا متكاملة عن الموت وكوابيسه يبدو فيها الشاعر فاقداً تماماً روحَ المقاومة، مستسلماً بكامل قواه لمعذّبيه، غير راجٍ منهم سوى أن يمنحوه فرصة الموت بين أيديهم:

ومتى يمهلنا الجلّاد والسوطُ المدمّى
فنموتْ
بين أيد حانياتٍ
في سكوتٍ، في سكوتْ

ثمّ يتابع بعد قليل:

ومتى يُحتضَرُ الضوءُ المقيتْ
ويموتْ
عن بقايا خِرَقٍ
شوهاء
عَنّا
عن نفاياتِ المقاهي والبيوتْ

ثمّ يؤكّد رغبته أعمق فأعمق بعد قليل:

ذلك الجوّ الجحيميّ السعيرْ
في مداهُ لا غدٌ يشرقُ
لا أمس يفوتْ
غيرَ آنٍ ناءَ كالصخر على دنيا تموتْ

غير أنّ هذه الرغبة العجيبة في الموت لا تتبدّى بكامل أبعادها المفزعة والفاجعة إلّا في المقطع الأخير:

كلُّ ما أذكره أنّي أسيرْ
عمرُهُ ما كان عمراً
كان كهفاً في زواياه تدبّ العنكبوتْ
والخفافيش تطير
في أسى الصمتِ المريرْ
وأنا في الكهفِ محمومٌ ضريرْ
يتمطّى الموتُ في أعضائه
عضواً فعضواً ويموتْ
كلّ ما أعرفه أنّي أموتْ
مضغةً تافهةً في جوفِ حوتْ

كلّ الخيوط التي تربط بالحياة قد تقطّعت إذن الآن، وقد ابتلع الحوتُ الشاعر أو كاد. ومن هنا نستطيع أن نفهم معنى أن يتشهّى خليل حاوي في القصيدة الثالثة «السجين» العودة إلى الموت، وليس الموت فحسب؛ وكأنّ إعلانه السابق عن رغبته في الموت لم يكن مسموعاً بما فيه الكفاية، أو أن الحوت لم يبتلعه تماماً، لذلك يهتف من جديد:

قبل أن تمتصّني عتمةُ سجني
قبل أن يأكلَ جنبيَّ الغُبارْ
قبل أن تنحلّ أشلاء السجينْ
رمّةً، طيناً، عظاماً

بعثرتها أرجلُ الفيران
رثّتْ من سنينْ
كيف تلتمّ وتحيا وتلينْ
كيف تخضرّ خيوطُ العنكبوتْ
تشتهَى عودةً للموتِ في دنيا تموتْ

٣ ـ الاعتراف بالموت

هنا في هذا المستوى من نهر الرماد يصبح الموت أمراً واقعاً، وكأنَّ كلّ مراحل المقاومة والتردُّد والرغبات قد انتهت الآن ولم يبق إلّا تقديم لوحات معبّرة عن منظر واحد يتجلّى في ألوان وخطوط متنوّعة حقاً، غير أنّها جميعاً تعبير عن منظرٍ واحد هو الموت: «تنوّعت الأسباب والموت واحد».

في هذا المستوى يبدو الشاعر وكأنّه زائر من عالمٍ آخر يطلّ نائياً، شاحباً على العالم الذي غادره، متدخّلاً في سياقه عبر محاولات عبثيّة، إلّا أنّها لا تخلو من ظلال قديمة باهتة لشهوة الحياة الأصيلة. . ولكنْ بعد فوات الأوان.

وتشتمل هذه المرحلة على أكبر عدد من قصائد «الموت»: ست قصائد هي: «البحّار والدرويش» و«ليالي بيروت» و«الجروح السود» و«سدوم» و«عودة إلى سدوم» و«المجوس في أوروبا».

في القصيدة الأولى، «البحّار والدرويش»، تفِدُ صورة الموت على لسان الشاعر جَواباً على حديث الدرويش الشرقيّ الذي سافر إليه بحثاً عن المعرفة دون جدوى. يقول:

خلّني! ماتتْ بعينيّ مناراتُ الطريقْ
آهِ كم أُحرقتُ في الطينِ المحمّىَ
آهِ كم متُّ مع الطينِ المَواتْ
خلّني للبحرِ، للريحِ، لموتٍ ينشر الأكفان زرقاً للغريقْ
مبحرٍ ماتتْ بعينيه مناراتُ الطريقْ
مات ذاك الضوء في عينيه ماتْ
لا البطولات تنجّيه ولا ذلّ الصلاة

لا سبيل إذن إلى الخلاص في الذهاب بعيداً مادام الموت مصاحباً الشاعر في كلّ مكان. فليَعُدْ إذن إلى بلده، وليستسلم لموته «المَحَلّي» في مدينته بيروت وفي عالمها السفلي تحديداً في قصيدة «ليالي بيروت»:

تخدعي ظِلّ جدارٍ يتداعىَ
ثُمّ ينهارُ على صدري الجدارْ
وغريقاً ميّتاً أطفو على دوّامةٍ
حرّىَ ويعميني الدوار
. . . عمرنا الميّت ما عادت تدمّيه الذنوبْ

وحين تقترب صورة الحبّ، والمحبوبة في قصيدة «الجروح السود» ـ ونادراً ما يحصل ذلك! ـ يتحوّل الموقف فوراً إلى وداعٍ قاسٍ حاسم بين الحبيبين ترافقه صورة الجثّة والجنازة الصامتة:

خلّيتها تروحْ
وانهار قلبي رمّة
جنازةً خرساء لا تبوحْ

أمّا في «سدوم» فإنّ صورة الموت تتحوّل إلى رؤيا كابوسيّة شاملة للعالم المعاصر وهو يحترق وينهار. وهذا ما يذكّر برؤيا يوحنا التوراتيّة. يبدأ بهذا المطلع بالبيْتين التاليينْ:

ماتت البلوىَ ومتنا من سنين
سوف تبقى مثلما كانت ليالي الميّتين

غير أنّ المقطع الأخير هو الرؤيا الفاجعة الأشمل والأوسع إذْ نشاهد عبر قراءتنا:

عبرتنا محنةُ النارِ
عبرنا هولها قبراً فقبراً
. . . فإذا أضلعنا صمتُ صخورٍ
وفراغٌ ميّتُ الآفاق صحرا
وإذا نحنُ عواميدُ من الملح
مسوخٌ من بلاهات السنين
إنْ تذكّرْ عابر الدربِ
بحالِ الميّتينْ
فهي لا تذكرُ جوفاء
بلا أمسٍ بلا يومٍ وذكرىَ

تعود هذه الرؤيا الكابوسيّة كي تؤكّد نفسها في قصيدة «عودة إلى سدوم» إذ يقول:

ما الذي أبقتْ عليهِ النارُ
من بيتي وأتعابي ومن تاريخ عمري
ما الذي ينبضُ محروراً طريّاً
في رماد المطرح الخاوي بصدري!

صحيح أنّه بعد هذا المقطع يختم القصيدة بمناجاة ودعوات للإنقاذ على يد «فارسٍ» يجترح معجزة الخلاص، ولكن هيهات!

فالصرخة في وادٍ، والموت هو السيّد المهيمن؛ فلقد ولّى زمان المعجزات.

أمّا القصيدة الأخيرة، «المجوس في أوروبا»، فهي صورة للموت أيضاً ولكن بمعناه «المجازيّ» الأخلاقيّ. فالشاعر يلخّص رؤياه للعالم الغربيّ في أوروبّا من خلال وصفٍ تأمّلي لليلة «عيد الميلاد» هناك حيث يُهان كلّ شيء وتلطّخُ القذاراتُ كلَّ المقدّسات في مثل تلك الليلة المقدّسة:

عبر باريس.. بلونا صومعاتِ الفكر
عفنا الفكرَ في عيد المساخِرْ
وبروما غطّتِ النجمَ محتْهُ
شهوة الكهّان في جمر المباخِرْ
ثُمّ ضيّعناهُ في لندنَ ضعنا
في ضبابِ الفحم في لغز التجاره!
ليلة الميلاد، لا نجمَ
ولا إيمان أطفالٍ بطفلٍ ومغاره
... ودخلنا مثل من يدْخُلُ
في ليلِ المقابرْ
أوقدتْ نارٌ وأجسامٌ تلوّتْ
رقصةُ النار على ألحَان ساحِرْ
.... يا إلهاً هارباً من صرعةِ الشمسِ
ومن رعبِ اليقينْ
يتخفّى في المغاره:
في كهوف العالم السفليّ
من أرضِ الحضاره

* * *

ذلكم هو حضور الموت في **نهر الرماد**. والحقّ أنّ هذه الصورة الكالحة لا تتغيّر في المجموعتين التاليتين، بل يمكن القول إنّها تزداد سوءاً. فنحن نرى الموت يكرّس حضوره أعمق فأعمق في **الناي والريح** ثمّ في **بيادر الجوع** حيث تطبق دائرة الموت حصارها وقد اكتملت وانسدّت معها كلّ إمكانات الخلاص.

لقد حفرت أهوال الحرب الأهليّة اللبنانيّة عميقاً في كيان الشاعر بلا ريب. ومن المؤكّد أنّ دراسة الدكتور «أحمد محمّد عبد الخالق» في كتابه **قلق الموت**[1] قد تضيفُ ما قدّمناه بعض العوامل الخارجيّة، إذ يذكر الباحث المذكور أنّ «اللبنانيّين قد حصلوا - عبر استقراءات المؤلّف العلميّة - على متوسّط درجات أقلّ بالنسبة للمصريّين والسعوديّين فيما يخصّ ظاهرة القلق من الموت»، بمعنى أنّ اللبنانيّين كانوا أقلّ اهتماماً بالموت بسبب تعوّدهم على أخباره ومشاهده في الحرب الأهليّة - ثمّ الاجتياح الاسرائيلي ومذابح صبرا وشاتيلا (التي مات قبلها الشاعر بالطبع) وما ارتكب فيهما من فظائع.

«في هذا الجوّ الغريب غير المتكرّر» - كما يقول المرجع المذكور - نضع الفَرضَ الآتي: «إنّ ظروف الحرب والدمار ورؤية الجثث تسبّب ارتفاع قلق الموت، ولكنّ الاعتياد على هذه الظروف ومُعايشتها فترةً غير قصيرة تخفّض من قلق الموت»، أو بتعبير آخر: الخوف منه. فهل يا ترى لعبت هذه الظروف لعبتها الحاسمة في دفع الشاعر إلى اتخاذ قراره بالانتحار؟. ربّما.. غير أنّه من المؤكّد أكثر أنّ الشعراء اللبنانيّين الذين لم ينتحروا مثل شاعرنا لا يمكن تفسير بقائهم على قيد الحياة بأنّهم كانوا أقلّ اكتراثاً من خليل حاوي بأهوال تلك الحرب وفجائعها أو بالاجتياح الذي قطعها عام ١٩٨٢ كي ينوّع عليها بفجائع لم تكن في الحسبان.

قرار الانتحار قرار مؤجَّل اتّخذه الشاعر المكتئب منذ أمدٍ بعيد.

لقد انتحر خليل حاوي إذن كما يقول شعره - وهو أصدق القائلين - بسببٍ من أنّ بذور الموت كانت مزروعة أصلاً في أغوار روحه المهيّأة أصلاً لاستقبالها. إنّ تلك الأهوال لم تصنع سوى أنّها سقتها، فانتشت وأينعت ثمارُها السامّة وامتدّت أغصانها فيما بعد طويلةً متشابكة، فاختنق بها الشاعر.

إنّ شعر خليل حاوي إذن هو الذي يفسّر - أفضل من أي تفسير آخر - أنّ قرار الانتحار لم يهبط فجأةً وإنما هو قرار مؤجّل اتخذه الشاعر المكتئب منذ أمدٍ بعيد.

والحقّ أنّ خليل حاوي مات قبل عام ١٩٨٢. لقد حدث ذلك في أواسط الستينات حين توقّف عن كتابة الشِعر نهائيّاً معلناً موته الروحيّ منذ ذلك الحين، ولم يبق إذن سوى أن يموت الجسد بعد ما يقارب السبعة عشر عاماً من التسويف المضني والانتظار العقيم.

دمشق

(١) **قلق الموت**: تأليف الدكتور أحمد محمّد عبد الخالق - ضمن سلسلة «عالم المعرفة» الكويتيّة، إصدار آذار ١٩٨٧، (ص ١٨٩ - ١٩٥).

تجربة المدينة في شعر خليل حاوي

ميشال أبو نجم(*)

ثمّة ترابط جدليّ يبدو بيّناً بين الواقع الحضاريّ والرؤيا الشعريّة في تجربة خليل حاوي. فالواقع الحضاريّ يمدُّ الرؤيا بمادّتها الخام وعناصرها الأوّليّة، والرؤيا الشعريّة تخطُّ للواقع مجالاتِ تفتّحٍ وتكوّنٍ وصيرورة. فلا يمكن فهم الشعر الكلّي ما لم تُفهم هذه العلاقة الأساسيّة.

غير أنّ هذا لا يعني أنّ على الشعر أن يعكس بآليّة صور التحوّلات والأحداث التي تطفو على سطح الحياة اليوميّة: فالرؤيا الشعريّة تسلّطُ وهجها على الواقع، مُسقطةً ما فيه من زوائد، ونافذةً من خلال مظاهره المتلوّنة إلى أعماق كيانه حيث تَرْكُنُ أصولُ المشكلات وبذورُ التغيير الحقيقيّة. ولن يكون للشعر العربي الحديث أثر فاعل، ما لم يتخلّ عن دورِ ترجيعِ الأصداء والاكتفاء بغناء الواقع.

وعبر تنقّلنا مع خليل حاوي في قصيده، برز الترابط الجدليّ وبرزت تلك المرحليّة. غير أنّ هناك ثوابتَ في شعره، هي المصابيح التي تضيء جوّانية الرؤيا وجوانبها. كان الانبعاث الحضاريّ هو همّ حاوي، وهذا الانبعاث لن يحصل إلّا بالعودة إلى الفطرة والبكارة، ولن يحصل إلّا بالولادة الجديدة التي هي صورة للولادة الأولى. وكلّما كشف الشاعر، رؤيويّاً، أنّ الانبعاث حاصل، اقتربت الرؤيا من الإشراق الصوفيّ وغدت بشارة بالحياة الجديدة. من هذا المنطلق علينا أن نفهم ديوانيه الأوّلين **نهر الرماد** و**الناي والريح**، وهما يؤلّفان المرحلة الأولى من شعره.

في **نهر الرماد** كان الشاعر يحاول التفتيش عن يقينه، ويحاول تلمّس مكامن الداء والخصب في الأرض الخراب. وكانت تتنازعه تيّاراتُ العبث والشكّ والأمل، فانتهى من تجربته بالخلوص إلى

(*) نقدّم ههنا خلاصة الأفكار التي طرحها ميشال أبو نجم في رسالته الجامعيّة بإشراف د. رُبى سابا حبيب في الجامعة اللبنانيّة.

التأكيد على حتميّة الخروج من عصر الجليد إلى فضاء الحياة الواسع، عبر «الجسر» الذي بناه الشاعر من ذاته:

يعبرون الجسر في الصبح خفافا
أضلعي امتدّت لهم جسرا وطيدْ[1].

وإذا كانت رؤيا الانبعاث تتردّد في **نهر الرماد** ما بين الشكّ واليقين، فإنّ معالم الشكّ تمّحي نهائياً وتتراجع من دائرة الضوء، لتخلي مكانَها للفرح القادم، مع **الناي والريح**:

عدتُ إليكم شاعراً في فمه بشارهْ
يقولُ ما يقول
بفطرةٍ تحسُّ ما في رحِمِ الفصولْ
تراه قبل أن يولد في الفصولْ. [2]

إلّا أنّ هذه «البشارة» التي زفّها الشاعر لشعبه مرهصاً بيقين «القيامة» ما لبثت أن تداعتْ تحت وطأة صلابة الواقع وعدم تقبّله للتغيير، الأمر الذي أجهض الرؤيا وأظهر أنّ الانبعاث كاذب ومشوّه. فكانت مأساةُ «لعازر» في **بيادر الجوع** عودةً على الخطى التي قطعها، فيتلاشى إيمانه وتضعف عزيمته ويكون عصر النحيب والتفاهة:

الجماهيرُ التي يعلكُها دولابُ نارْ
من أنا حتّى أردّ النار عنها والدّوارْ؟!. [3]

إنّ «لعازر» القائم من بين الأموات، ليس أملَ الشاعر: هو ميت - حيّ، وهو رمز للحياة الزائفة والانبعاث الكاذب:

امسحي الميتَ الذي ما برحتْ
تخضرّ فيه لحيةٌ، فخذٌ، وأمعاءٌ تطولْ. [4]

وتنسحب ملامح الأسى والخيبة على شعر حاوي الذي تلا «لعازر». وأكثر ما تظهر في قصيدة «الأمّ الحزينة» التي كتبت بعد هزيمة ١٩٦٧.

ما لثقل العارِ!
هل حُمِلْتُهُ وحدي
وهل وحدي - تُرى - كفّنْتُ وجهي بالرمادْ
الجنازاتُ التي يحملُها الصبحُ
تدوّي في جنازاتِ السهادْ
الجباهُ انطفأتْ وانطفأ السيفُ

(١) الديوان، ص ١٣٨ - ١٣٩.
(٢) الديوان، ص ٢٧١.
(٣) الديوان، ص ٣٢٠.
(٣) الديوان، ص ٣٣٥.

وأضواءُ البروجْ،
ليسَ في الأفقِ سوى دخنةِ فحمٍ
من محيطٍ لخليجْ. [١]

وفي «ضباب وبروق»، التي نشرها الشاعر في آذار ١٩٧٢، تنويعٌ لأصداء الهزيمة في نفس الشاعر، وغوصٌ إلى أعماقها. ففي حين كان التصميم هو نبرته في «الجسر»:

اخرسي يا بومةً تقرعُ صدري
بومة التاريخ مني ما تريد؟ [٢]

نجد أنَّ هذه النبرة تتلاشى ويشعر حاوي بطعم الهزيمة وبعبث سنوات الصراع؛ فالعمر قد مرّ، وخَبَتِ الرؤيا، والواقعُ ازداد تحجّراً:

أفرخَ البومُ / ومات النسرُ /
في قلبي الذي اعتادَ الهزيمة [٣]

. . . .

أنت يا مَنْ غوّرتْ/في جوفِهِ الرؤيا وغصّتْ
فاستحالَتْ جمرةً ملتهمهْ/أكلَتْ أعصابَهُ، مصَّتْ دمَهْ
تلك رؤيا اختنقت
في الكلمهْ. [٤]

لكنّ هذه النزعة السوداويّة المصحوبة بالخيبة الكبيرة ما كانت لتجثم كابوساً دائماً على صدر الشاعر. فبالرغم من كلّ ظواهر الموت المحيط، ما فتئ ينهد باتجاه التفتيش عن مكامن الخصب التي تنبض بالحياة تحت مظاهر الموت. فكانت قصيدة «الرعد الجريح» تعبيراً عن هذا التوق الملّح، وبها أرى بدايةَ المرحلة الثالثة في شعر حاوي:

وكفى بالجبهة السمراء/ما ينهلُ من رؤيا
لها في دمِّنا طَعْمُ اليقينْ
تصهر الظلَّ الذي يغفو/على رملِ الموانى
في صهيلِ الصاعقهْ. [٥]

وتستمرُّ اللهجةُ النازعة باتّجاه التفاؤل في قصيدة حاوي «رسالة الغفران من صالح إلى ثمود»:

وتباركتْ رَحِمُ التي وَلَدَتْ/على ظهرِ الخيولْ
ولدَتْ وما برحَتْ بتولْ
بطلاً يروّي سيفَه
لهبُ الشهابْ
من منبعِ الشهبِ التي التمعتْ
حروفاً في كتابْ. . . [٦]

* * *

يقول بيتر بخهان عن خليل حاوي: «إنّه شاعر لـه قَدٌّ وحَدٌّ.» [٢]
ولقد تمثّلت لي شاعريّةُ حاوي حنيناً مستمرّاً إلى البكارة والفطرة والعافية، ونزوعاً دائماً باتّجاه البداءة، حيث بالإمكان الانطلاق من جديد في البناء الحضاريّ. هوسُهُ كان الأصالة، ولعلّ هذا الهوس هو الدافع الرئيسي الذي قَوْلَبَ رؤيتَه للمدينة وصاغها بشكل ساقط.

الرعد الجريح بداية التّوْق عند حاوي إلى الخصب تحت مظاهر الموت.

وللوقوع على هذه الأصالة مارس حاوي فعل التعرّي من كل رموز الزيْف والانحطاط وتَنَكَّبَ همَّ الغوص على نبضات الحياة الباقية في جسم شعبه وأطلق رؤياه في فضاء الانبعاث. إلّا أنّ الانبعاث الذي لمحه بقي على صعيد الرؤيا، فاختنق الصوت الصادح ليغدو غوصاً في أعماق المأساة. ومن جديد يعاوِدُ الصوت سيرته الأولى، فالانبعاث واجب الوجود في سنن الشعوب ولا يتفجّر إلّا وسط الظلمة. وحاوي شاعرٌ باحثٌ بإصرار عن مخاض الولادة الجديدة.

إنّ همّ الشاعر، في بلورة رؤياه وتجسيدها واقعاً قائماً، يطرح على الباحث جملةَ أسئلة. فهل هذا الواقع القائم، كما نعيشه، يقدّم مجالاً لافتراض انبعاث أصيل؟ وهل تغيّرت، في نظر الشاعر، الظروفُ التي دفعته لكتابة «لعازر عام ١٩٦٢» و«الأمّ الحزينة»؟.

لا أرى أنّ واقع اليوم يُفسحُ المجال أمام رؤيا متفائلة تُرْهِصُ بانبعاث قريب. فلا دليل على الانبعاث غير وجوده. إلّا أنّ سَبْقَ الشعر هو في حضوره وفي تنكّبه همّ البحث وإثارة المسائل، حين تغيب النشاطات الذهنيّة الأخرى من فكر وفلسفة.

يبقى أنّ خليل حاوي جعل همّه تنقية الإنسان للوصول به إلى حالة من الصفاء الداخلي التي تبقى، وحدها، سبيلاً ممكناً لاستعادة هذا الإنسان حضورَه في العالم.

(١) مجلّة الآداب، العدد السابع، تموز ١٩٦٨، ص ٨.
(٢) الديوان، ص ١٤١.
(٣) من «ضباب وبروق»، راجع مجلّة الآداب، العدد الثالث، آذار ١٩٧٣، ص ١٢ - ١٣.
(٤) من قصيدة «الرعد الجريح»، نسخة خاصّة من الشاعر.
(٥) من قصيدة «رسالة الغفران من صالح إلى ثمود»، جريدة بيروت المساء، عدد ١٤، كانون الثاني، ١٩٧٥.
(٦) مجلّة الثقافة العربيّة، العدد الثالث، آذار ١٩٧٥.

البعد المسيحي في شعر خليل حاوي

د. أنطوان غوش(*)

أولاً: الرموز المسيحية

غالباً ما يعتمد خليل حاوي على الرموز في بناء معظم صوره الشعريّة الجزئيّة أو الكليّة. ولئن كان يبدع رموزه حيناً كالناي، والريح، والبحار، والدرويش... أو يتخذها حيناً آخر من الأساطير التراثيّة الشعبيّة كالسندباد، أو من الميثولوجيا الوثنيّة كتمّوز وبعل وديونيزوس وبروفنيوس، أو من سواها، فإن المسيحيّة تبقى لديه مصدراً بالغ الأهميّة. وسأحاول في ما يلي أن أدرس هذه الرموز قاصراً كلامي على ثلاثة منها هي المسيح ولعازر والأمّ الحزينة، وذلك لأن سائر الرموز المسيحيّة في شعره ترتبط بها - ولا سيّما برمز المسيح - بشكل أو بآخر.

أ - رمز المسيح

لئن تنوّعت مضامين هذا الرمز وفق التجربة المعبّر عنها، فإنّ فكرة الموت والانبعاث تبقى أهمّ هذه المضامين، وهذا ما سنتبيّنه على الأقل من خلال **نهر الرّماد، والناي والرّيح، والرّعد الجريح**.

في **نهر الرماد** يستخدم الشاعر إلى جانب بعض الرموز الوثنية رمز المسيح للتعبير عن الموت والانبعاث. بل إنّه غالباً ما يتّحد بهذا الرمز في سبيل هذه الغاية:

وأنا في حبّكم، في حبّكن
- وفدى الزنبق في تلك الجباه -
أتحدّى محنة الصلب
أعاني الموت في حب الحياه.(1)

(*) أستاذ في الجامعة اللبنانيّة. وهذا الفصل جزء من أطروحة دكتوراه.

(1) ديوان خليل حاوي، (بيروت، دار العودة، ط ٢)، ص ١٠٥.

الموت هو التحجّر في الشرق وهو الخواء الروحي في الغرب

وإذا كان الموت في المسيحيّة يكمن أصلاً في الابتعاد عن المسيح فهو عند حاوي يتجلّى في افتقاد الإنسان فطرته وخلوّ حضارته بالتالي من القيم الأصيلة المنبثقة عن هذه الفطرة. الموت هو ما عاينه الشاعر في حضارتي الشرق والغرب معاً: هو هذا التحجّر في الشرق والتشبّث بالقيم المتوارثة البالية التي تحول دون انعتاق «الدرويش» - رمز الإنسان الشرقي في الديوان - ودون تحرّره ومواكبته الحياة؛ وهو كذلك هذا الخواء الروحي في الغرب الناتج ربّما عن استسلام الإنسان الغربي إلى العلم استسلاماً أفقده القدرة على الإيمان بالمطلق وبالقيم الصادرة عن مثل هذا الإيمان. هذا ما كشفت عنه على الأقل قصيدة «المجوس في أوروبا»، حيث يستمدّ الشاعر من المسيحيّة رمزين: الأوّل «المجوس»، ويشير بهذا الرمز إلى السعي خلف اليقين والاهتداء إليه كما اهتدى المجوس إلى مغارة بيت لحم؛ أمّا الرّمز الثاني فهو المسيح، ويستعمله هنا كرمز للحقّ الذي طاف الشاعر مدائن الغرب دون العثور عليه:

ليلة الميلاد، لا نجم
ولا إيمان أطفال بطفل ومغاره(1)

وهكذا يغدو الموت في **نهر الرّماد** تبرّماً ممّا آلت إليه حضارتا الشرق والغرب معاً، تبرّماً أورث الشاعر المرارة والفراغ وأفضى به إلى اليأس القاتل:

مبحر ماتت بعينيه منارات الطريق
مات ذاك الضوء في عينيه مات
لا البطولات تنجيه ولا ذلّ الصلاة(2)

نلاحظ أن الشاعر يكرّر ثلاث مرّات كلمة الموت في هذه السطور الشعريّة وذلك لتأكيد انقطاع أمله بالاهتداء إلى يقين خلاصي طالما أبحر خلفه. ولعلّ ما يعزّز يأسه هذا ذلك الشعور بإفلاس قدراته الذاتيّة «لا البطولات تنجيه» وبلاجدوى الاعتماد على الغيب «ولا ذلّ الصلاة». أمّا الانبعاث فقد يختلف في المسيحيّة عنه عند حاوي؛ فإذا كان مسيح الانجيل قد حرّر بموته وقيامته البشريّة من الخطيئة الأصلية وأتاح لها بالتالي إمكانية العودة بعد الموت إلى الفردوس

(1) المصدر نفسه، ص ١١٠.

(2) م.ن.، ص ١٩.

السماويّ، فإنّ مسيح حاوي أو حاوي المسيح هو ذلك الذي، بموته وانبعاثه، يتحرَّر ويحرِّر سواه ممّا يحول دون بناء الفردوس الأرضيّ.

إنّه أبداً يتطلّع إلى «فردوس قريب» ويرى أنّ طريق الجلجلة والعذاب والصلب لا تجدي نفعاً إذا لم تفض بالإنسان إلى مثل هذا الفردوس:

أنجرّ العمر مشلولاً مدمّى
في دروب هدّها عبء الصليب
دون جدوى، دون إيمان بفردوس قريب[1].

خليل حاوي يتوسَّل الطرق المسيحيّة للوصول إلى هدف ليس بالضرورة مسيحيّاً غيبيّاً بل غالباً ما يكون دنيويّاً. إنّ تجربته الشعرية لا تنحو هنا منحى ميتافيزيقياً بل حياتياً. إنّه نادراً ما يتصدّى للإنسان بعد الموت، بل من خلال الحياة اليوميّة المحدودة بعنصري الزمان والمكان. من هنا جاء تطلّع هذا الشاعر إلى «فردوس قريب» قد تمهّد لنشوئه قيمهُ الجديدة إذا ما وجدت من يعتنقها. ومن هنا تكتسب رسالة الفن بعداً مسيحياً عنده فيتحوَّل الشاعر إلى مسيح فاعل مغيِّر، لا يرصد حركات التاريخ من الخارج بل يدخل في صلبه ليغيِّر مجراه. إنّه المسيح الذي يؤمن بقضيته حتّى الموت فينفي الذات في سبيل تأكيد الآخر ويغدو إذّاك «الجسر» الذي يعبره النشء الجديد من ضفّة الأسر والموت إلى ضفّة الحريّة والحياة:

يعبرون الجسر في الصبح خفافا
أضلعي امتدَّت لهم جسراً وطيد
من كهوف الشرق، من مستنقع الشرق
إلى الشرق الجديد
أضلعي امتدَّت لهم جسراً وطيد[2]

الشرق «كهوف» لأنه منغلق دون شمس الحياة ورياح التغيير والتجديد، والشرق «مستنقع» لأنّه جامد خامل ميت، لذلك لا بدّ من بعثه وإحيائه.

وإذا كان مسيح الإنجيل هو الجسر الذي يربط الإنسان بالأبّ السماويّ، فإن مسيح حاوي - وكما سنفصِّل ذلك في كلامنا عن الخلاص - هو الجسر الذي يربط الإنسان بحالة البراءة التي نعم بها قبل أن يتلوّث بوحول الحضارة الزائفة.

أمّا في **الناي والريح** فبالرغم من الرموز الكثيرة البارزة التي يستخدمها الشاعر كالبصارة والناي والريح وخاصّة السندباد، فإن

(١) الديوان، ص ٢٧.

(٢) م. ن.، ص ١٣٨ - ١٣٩.

رمز المسيح لا يغيب تماماً حتى لكأنّه يصعب الاستغناء عنه في البناء الشعريّ عند حاوي. ولعلّه من الطبيعي أن يستعين الشاعر بهذا الرمز تلميحاً أو تصريحاً ما دامت تجربة الموت والانبعاث مستمرّة في هذا الديوان. والحقّ أنّ معظم قصائد **الناي والريح** تكاد تكون تجسيداً لمعاناة الصلب المفضي إلى القيامة، ويكاد الشاعر يكون المسيح المصلوب في سبيل الخلاص الفردي والجماعي. إلاّ أن أسباب الصلب ونوعية الخلاص قد تختلف من قصيدة إلى أخرى.

نبدأ بقصيدة «عند البصّارة» التي نظمها الشاعر قبيل سفره إلى كيمبردج والتي عبّر فيها عمّا يمكن أن يعرو كل إنسان في مثل هذه الحالة من مشاعر الخوف والقلق على المستقبل والمصير. وقد استطاع الشاعر أن يصوِّر هذه المشاعر على المستويين الفردي والجماعي مرتقياً كعادته بالتجربة الذاتيّة إلى مستوى الكليّة والشمول. فعلى الصعيد الذاتي الخاص تكشف القصيدة عن الهموم التي ألمّت بالشاعر الخائف على مصيره في بلاد الغرب والغربة؛ وهي، من جهة، هموم حياتيّة تقلق ذلك الطالب الجامعي المتسائل عمّا يخبّئ له المستقبل من نجاح أو فشل على الصعيد الدراسي، كما تقلق ذلك الشابّ المقبل على حياة جديدة وفي مجتمع جديد غريب؛ وهي، من جهة ثانية، هموم ماورائيّة يولِّدها هاجس الموت الذي يستولي على الإنسان وينكِّد طمأنينته. أمّا على المستوى العام فتشفّ القصيدة عن تساؤل مرير حول المصير الحياتي والميتافيزيقي للإنسانية جمعاء وهي تقف عاجزة أمام سرّ الوجود ولغز القدر. وحول هذا المصير الخاصّ والعامّ يدور الحوار بين الشاعر والبصّارة التي تمثِّل في القصيدة الجانب المتشائم من ذاته المنقسمة المتصارعة. من هنا، يتجلّى الموت أو الصلب في القصيدة عبر تلك التنبّؤات الأليمة التي تكشف عنها البصّارة: فتزعم أولاً أنّ الشاعر سوف يفتقد في الغرب الإيمان الغيبي ويتحوَّل إلى ملحد «رمّد في أذنيه صوت الربّ».[1] كما تزعم ثانياً أنّ الشاعر - وعبره الإنسانية - سوف يتخلّى كذلك عن المثال الذي يسعى إليه ويتحوَّل بالتالي إلى «تمساح عتيق» فاقد الحسّ والشعور، أو إلى «مهرِّج حزين» أو «ساحر لعين» أو سواها من الوجوه المخادعة التي أفرزتها حضارة العصر، حضارة النفاق والتمويه، حضارة الإنسان المعطوب في الصميم والفاقد الصلة بفطرته وأصالته.

إلاّ أن هذه الرؤى القاتمة لا تلبث أن تتبدَّد حين يتمكّن الشاعر من التغلّب على بصّارة الشؤم القابعة في داخله:

أضحك من بصّارة الحيّ
وما لفّق جنّ ساحر لعين[2]

(١) م. ن.، ص ١٥٤.

(٢) م. ن.، ص ١٦٥.

ويتجلّى الانبعاث إذّاك في إيمانه الجديد بثورة التحوّل والتغيير، وبالتضحية بالنفس في سبيل بعث الذات والحضارة. ولعلّه بهذه التضحية يرضي الله فيسفر له عن وجهه ويسمعه صوته الذي كان قد «ترمّد» في أذنيه:

ألا ترى في فوهة البركان وجهي عاريا
والنار تجترّ نعالي
ثم ترميها إلى السفوح
ودخنة من رئتي،
دخنة نار ودم
تروي عروق الربّ حتى ينتشي يبوح؟[1]

نلاحظ من خلال هذا المقطع أن الشاعر يقتحم نار الثورة الداخلية عاري الوجه بلا قناع. إنه يعرِّض نفسه ـ كما هي ـ للنار الآكلة المطهّرة التي تقضي على ما فيه من نزعات ماديّة تلصقه بالأرض («تجترّ نعالي ثمّ ترميها إلى السفوح») والتي تحرقه وتصفّيه بغية السموّ به إلى الله. وهكذا يغدو الانبعاث هنا فعل مصالحة مع الله عبر تسامٍ بالإنسان وبالحضارة. ويغدو الشاعر مرّة أخرى «المسيح الذي يقدّم نفسه ذبيحة للربّ من أجل أن تتحقّق هذه المصالحة.»

وفي القصيدة الثانية «الناي والريح في صومعة كيمبردج»، يبدو رمز «الريح» الذي ابتدعه الشاعر المعادل الأساسيّ لرمز المسيح. فأمّا الناي فهو رمز لذات الشاعر الشرقيّة المكبّلة بذكريات الأهل والخطيبة وبالارتباطات الاجتماعيّة والتقاليد المحليّة. وأمّا الريح فترمز هنا إلى ثورة الشاعر على هذه الارتباطات التقليديّة بغية تحقيق الذات عبر رسالة الشعر. الناي يسمّر الشاعر على مقاعد البحث العقيم والتحقيق الجافّ في جامعة كيمبردج طلباً «للقب وكرسي»، يمتصّ نضارته وشبابه إرضاءً لأب ينتظر عودته بفارغ الصبر ولخطيبة «يبست على اسمه.» والريح تدعوه إلى الانعتاق والتحرّر، إلى الانشقاق عن أمّه وأبيه وخطيبته في سبيل الانطلاق نحو آفاق جديدة، وتكريس النفس لرسالة الفنّ الإنسانيّة.

وهكذا تغدو «الريح» هنا معادلة لرمز المسيح الذي دعا الإنسان إلى التخلّي عن الارتباطات والمنافع الشخصيّة في سبيل المطلب الأعظم، وإنْ يكن هذا المطلب عند المسيح روحيّاً غيبيّاً وعند حاوي فنيّاً دنيويّاً. ولقد ألحّ المسيح على من يريد اتّباعه أن يبيع جميع ممتلكاته بل ذهب إلى حدّ القول: «من أحبّ أباً أو أمّاً أكثر منّي فلا يستحقّني»[2]، تماماً كالريح التي

(١) م. ن.، ص ١٦٤.
(٢) إنجيل متّى: ١٠/٣٧.

تدعو الشاعر إلى فكّ ارتباطه بالأهل وبالخيرات الدنيوية من «لقب وكرسي» في سبيل الإخلاص والتفرّغ للعمل الفني.

وإذ نصل إلى قصيدة «السندباد في رحلته الثامنة» نجد أنّ الشاعر لم يستطع أن يطلّق رمز المسيح تماماً، بل توسّله للتعبير عن معاناة الموت والانبعاث في الداخل والخارج. فعلى الصعيد الداخلي تجلّت هذه المعاناة في الثورة على الذات التقليديّة الفاسدة والقضاء عليها مع ما يصحب هذا القضاء من عذابات وتضحيات جسام. وأمّا على الصعيد الخارجي فقد تجلّت في الثورة الدموية التي تجتاح الشرق العربي والتي يذهب ضحيتها العديد من الشهداء بغية إلغاء المفاهيم الرثّة و القيم البالية وإحلال قيم ومفاهيم الشاعر محلّها. وهكذا فالانبعاث في كلا المجالين لا يتمّ إلاّ بالصلب والدمّ والألم. ولعلّ هذا ما آلم الشاعر وجعله يتمنّى لو يستطيع أن يتحمّل عن شعبه عذاب التطهّر وعنف الثورة وضحاياها. لقد تمنّى لو يكون وحده المسيح الذي يصلب دون سواه في سبيل قيامة الآخرين وخلاصهم:

أحببت لو كانت يدي سيلاً
ثلوجاً تمسح الذنوب
من عفن الأمس تنمي الكرم والطيوب
تضيع في بحري التماسيح
وحقد الأنهر الموحله
وينبع البلسم من جرح
على الجلجله[1]

نقع في هذا المقطع الشعري على وجهين متناقضين:

الأوّل سلبي يمثّل الأمس والواقع الراهن، والثاني إيجابي يمثّل المستقبل والأمل والهدف المنشود. أمّا الوجه الأوّل فتتوضّح معالمه من خلال «الذنوب» و«عفن الأمس» و«التماسيح» و«حقد الأنهر الموحلة»، وهي تعابير تشير إلى انحطاط أخلاقيّ وركود حضاريّ. وأمّا الوجه الثاني فتتوضّح معالمه من خلال «الكرم والطيوب والبلسم» وهي رموز للخير والرفاهيّة والخلاص. والشاعر يتمنّى إلغاء الوجه الأوّل في سبيل الحصول على الثاني، وهذه المهمّة لا تتمّ إلاّ إذا تحوّل الشاعر إلى مطر يغسل الذنوب من النفوس، أو إلى بحر واسع الصدر، غفور، رحب، يضيع فيه «حقد الأنهر الموحلة»، أو إلى مسيح يفتدي بجراحه وموته الآخرين ويخلّصهم.

أمّا في ديوان **الرعد الجريح** فيبدو أن حاوي يتطلّع إلى بطل منقذ يتجسّد في التاريخ فيكون الانبعاث الفردي والإنساني والحضاري. ولئن كان هذا البطل يلتقي في بعض صفاته مع المسيح فإنّه يختلف

(١) ديوان خليل حاوي، ص ٢٦٨ ـ ٢٦٩.

عنه في الصفات الأخرى. ذلك أنّ هذا الشاعر قد استقطب بعض جوانب شخصيّة المسيح الإنجيليّة وأضفاها على بطله. ولو نظرنا إلى ديوان **الرعد الجريح** لتبيّن لنا أنّ «الرعد الجريح» هو المسيح البطل الذي قام من الموت ولاتزال آثار الصلب والجراح بادية عليه:

يحمل الجرح الذي ينزف
جمراً ولآلي(١)

ويكفي أن نلقي نظرة على قصيدتي «الرعد الجريح» و«رسالة الغفران من صالح إلى ثمود» لنتبيّن كيف استغلّ الشاعر رمز المسيح ليكمل ببعض دلالات هذا الرمز ملامح صورة بطله. «فالرعد الجريح» مسيح يمحو بحضوره سواد العهد القديم فتبزغ شمس الحريّة والخلاص:

كيف لا يحترق الليل ويفنى
حين يلتفّ على
رعد جريح(٢)

إنّه مسيح الشاعر الذي ينطلق من قول مسيح الإنجيل: «لأن يدخل الجمل في خرم الإبرة أيسر من أن يدخل الغني ملكوت السماوات»(٣)، وذلك ليبارك أولئك الفقراء المخلصين لرسالتهم الإنسانيّة، الذين استطاعوا بالاحتراق الداخلي المتواصل «جمر الرمال» أن يطهّروا نفوسهم باستمرار ويتحلّوا بالقيم المثاليّة التي تعصمهم من الانغماس في ملذّات الدنيا ومن التخلّي عن حياة «الشحّ» والكفاف:

بارك الشحّ الذي يرشح
من جمر الرمال(٤)

ولكن مسيح حاوي لا يدعو إلى حياة الكفاف والعفاف في سبيل الملكوت السماويّ بل في سبيل الفردوس الأرضيّ المنشود، بالرغم من أنه يستعير الكثير من الأدوات المسيحيّة في سبيل إنشاء هذا الفردوس. أمّا في «رسالة الغفران من صالح إلى ثمود» فيبدو البطل المخلّص وكأنّما اجتمعت فيه صفوة القيم المتمثّلة عبر التاريخ بمختلف الأنبياء والرسل والمصلحين، بل بمختلف الآلهة وأنصاف الآلهة الوثنيّين. إلّا أن الصفات البارزة في هذا البطل تبقى تلك

(١) خليل حاوي، **الرعد الجريح**، (بيروت: دار العودة، ١٩٧٩)، ص ٥٢.

(٢) م. ن.، ص ٥٣.

(٣) إنجيل متّى: ١٩/ ٢٤.

(٤) **الرعد الجريح**، ص ٦٤.

مسيح حاوي لا يدعو إلى حياة الكفاف والعفاف في سبيل الملكوت السماوي بل في سبيل الفردوس الأرضي المنشود، بالرغم من أنّه يستعير الكثير من الأدوات المسيحيّة في سبيل إنشاء هذا الفردوس.

التي يشير إليها رمز المسيح في القصيدة. ولعلّنا منذ مطلع القصيدة ندرك أهميّة هذا الرمز وذلك حين يستهلّ الشاعر كلامه بمباركة عذرية أمّ البطل تلك التي «ولدت وما برحت بتول.»(١) ويكون البطل كذلك، وفي أهمّ صفاته، المسيح الذي ينتزع كأس الموت، لكن دون تردّد، وذلك من أجل خلاص الإنسان، هذا الخلاص الذي لا يتمّ بالترقيع والتمويه بل بالتضحية بالنفس وبالفداء البطولي الخارق:

إن لم تعبّ الكأس
في هوس الشموخ
آمنت بالعطّار يصلح
ما يبوخ(٢)

والحقّ أن الشاعر يستخدم رمز المسيح في القصيدة على غنى وتنوّع. فهو لا يشير به فقط إلى الفداء بل كذلك إلى المحبّة المسيحيّة والغضب وسواهما: «وأضاء في عينيه ينبوع المحبّة والغضب.»(٣) فالبطل ليس مسيح المحبّة اللامحدودة وحسب بل كذلك مسيح الغضب الذي ما جاء «ليلقي سلاماً بل سيفاً»، والذي دخل الهيكل ثائراً على التجّار والصيارفة مردّداً على مسامعهم قول الكتاب: «بيتي بيت الصلاة يدعى، وأنتم تجعلونه مغارة لصوص.»(٤) هؤلاء اللصوص المتكالبون على الثراء الفاحش هم الذين جابههم مسيح الإنجيل بالسوط وهم الذين يظهرون الآن من جديد فيجابههم مسيح الشاعر بنقمته وغضبه:

يا من خصاك الفلس
هل عوّضت بالشحم المرفّه
طال ظلّك واستدار
تنمو وشرشك في
جدار المومس الحبلى
بتجّار، صيارفة، صغار(٥)

(١) م. ن.، ص ٩٣.

(٢) م. ن.، ص ٩٩.

(٣) م. ن.، ص ١٠٥.

(٤) إنجيل متّى، ٢١/ ١٣.

(٥) **الرعد الجريح**، ص ١١٢ - ١١٣.

يثور الشاعر في هذه السطور على عبيد المال الذين أقعدتهم حياة الرفاهيّة واللّذة عن الكفاح والجهاد في سبيل تحقيق القيم والمثل الإنسانيّة العليا، فلقد اختاروا الطريق السهلة واستعاضوا عن هذه المثل «بالفلس، بالشحم المرفّه».

إلاّ أن الصفات التي يستمدّها الشاعر من المسيح ويضفيها على بطله لا تنجّي هذا البطل من الخطأ والفساد. فمسيح حاوي يبقى في مطلق الأحوال إنساناً يفتقر إلى الطبيعة الإلهيّة التي تعصمه عن الإثم. لذلك تراه ينحرف عن النهج البطوليّ المثاليّ الذي سلكه سابقاً فينساق خلف أطايب الدنيا وينقاد إلى شهوة جامحة تمتصّ نضارته:

هل كنت غير وليمة
يجتاحها نهم الجميع[1]

إلاّ أنّ الخطيئة لا تتمكّن منه تماماً، فتراه يخلد إلى نفسه ويحاسبها على ما اقترفت من آثام، ثمّ يتوب إليها لا إلى ربّه «اغفر لنفسك يا وليّ الشمس»[2]؛ فهو إله نفسه الذي يملك القدرة على مغفرة خطاياه والقدرة على تنقية الذات بدون النعم الإلهيّة المفاضة مجّاناً على من يستحقّها. هذا هو مسيح حاوي الجديد، كلمة نفسه لا كلمة الله، يوحي ولا يُوحَى إليه، يموت ويبعث بمشيئته الشخصيّة، يتعثّر وينهض دون أن يركن إلى مشيئة القدر أو يعول على إرادة إلهيّة غيبيّة. إنّه سيّد نفسه والمسؤول الوحيد عن أعماله تجاهها لا تجاه الله. لقد قتل إلهه بيد نيتشويّة وعاش حياته صراعاً داخلياً مستمرّاً بين نزعتي الخالق والمخلوق في ذاته، بين الضعف الإنساني الكامن في جوهره وبين الرغبة الطبيعيّة لديه في أن يبلغ الكمال ويتبوّأ سدّة الإله المقتول. لذلك فما إن تراه يتردّى في هوّة الرذيلة حتّى يصعد منها إلى قمّة الفضيلة سليماً معافى. إنّه «سيزيف» الجديد الذي يبلغ القمّة ببطولته الشخصيّة الفائقة، ولكنّه ما إن يستقرّ فيها قليلاً حتّى يهوي إلى السفح ويعيد الكرّة من جديد عازياً سقوطه في كلّ مرّة إلى ضعفه البشريّ فقط لا إلى غياب النصير السماويّ عنه كذلك. ولعلّ هذا اللاّاستقرار في حياة البطل هو الذي يضفي على الوجود إيجابيّة وسعادة؛ ذاك أنّ «الثبات على حالة واحدة هو» - على حدّ قول حاوي - «جحيم من السأم يسير على خطّ رتيب يتوسّط بين التنفُّس والاختناق.»[3] فخليل حاوي يرفض هذا الثبات حتّى ولو كان في الجنّة السماويّة. لذلك تجده يعجب «لمن يرونه منتهى النعيم

(١) م.ن.، ص ١٢٨.

(٢) م.ن.، ص ١٣٤.

(٣) راجع المقدّمة النثريّة لقصيدة «الرعد الجريح» من ديوان **الرعد الجريح**.

الموعود.»[1] كان مسيح الإنجيل يمنّي الناس بأبيه، بكنوز أبيه، بما «لم تره عين ولم تسمع به أذن»[2]؛ أمّا مسيح حاوي فقد قتل أباه السماويّ دون أن يتمكّن من الاستيلاء على إرثه العجيب. لذلك تراه، وقد عجز عن اقتناء هذا الإرث، يمنّي الناس بإرث آخر. وإذا كان الثبات الداخلي والخارجي هو أقصى ما يرجوه المؤمن المتطلّع إلى الجنّة السماويّة، فإنّ مسيح حاوي قد سفّه هذا الثبات، وذلك لأنّه لا يملك - في غياب الرجاء المسيحيّ - غير اللاّثبات، فطرح ما يراه مستحيلاً واكتفى بالممكن.

وأغلب الظنّ أنّ خليل حاوي حين جرّد رمز المسيح من مدلولاته الغيبيّة ما كان يبتغي التركيز على الإلحاد في سبيل الانبعاث، بل إنه أراد تأكيد أن مثل هذا الانبعاث يمكن أن يتمّ بإرادة إنسانيّة خالصة، وأنّه ليس من الضروري أن يكون دائماً كلّ انبعاث إنسانيّ وحضاريّ وليد تفاعل إلهي، إنساني (كالحضارة المسيحيّة مع المسيح والحضارة الإسلاميّة مع محمّد). وكأنّي به، وهو المتطلّع هنا إلى انبعاث حضاري عربي، يدعو العرب إلى أن يفيقوا من سباتهم العميق فيمدُّوا حضارتهم بالطاقات الفاعلة المحيية، لأن هذه المهمّة باتت الآن ملقاة على عاتقهم وليس على عاتق نبيٍّ جديد منتظر. وفي مطلق الأحوال، فالشاعر في استخدام رمز المسيح لا يدعو إلى انبعاث ديني يتجسّد في اللجوء إلى أحضان المسيحيّة، بل إنّه استخدم هذا الرمز لما يمكن أن يشير إليه من قيم وأبعاد يرى أنّها لا بدّ أن تتوفّر في كلّ بطل أوكل إلى نفسه مهمّة خلاص دنيويّة. ذلك أن «الإله الذي أراد» - على حدّ قول مطاع صفدي - «افتداء الإنسانيّة فتجسّد جسدها، وتكلّم لغتها، وأعطى حياته تضحية دائمة للحبّ الذي لا يتمّ أبداً على الأرض، هو مسيحُ الشعراء الكبار الذين يرون في حركة الموت والبعث المولد والمعاش والمطهّر بعد الموت وفيه، يرون فيها حقيقة الصيرورة الخالقة.»[3]

ب - رمز لعازر

أقصر كلامي في هذا المجال على قصيدة «لعازر ١٩٦٢» من ديوان الشاعر الثالث **بيادر الجوع**، إلاّ أنّني لن أحصر هذا الكلام في رمز لعازر وحده، وهو الرمز الأساسي والكلّي في القصيدة، بل سأبرز وظيفة سائر الرموز المسيحيّة الأخرى التي تضمّنتها القصيدة نظراً لعلاقتها بالرمز الأساسي.

(١) م.ن.

(٢) إنجيل يوحنّا: ١٥ : ٤.

(٣) مطاع صفدي، «سمفونية الرعد الجريح وألحان تمهيديّة أخرى عند خليل حاوي»، مجلّة **الثقافة العربيّة**، العدد ١٤، كانون الأوّل ١٩٧٤، ص ٣٧.

يستوحي الشاعر، كما نلحظ، موضوع القصيدة من إنجيل يوحنّا وبالضبط من الآيات التي يروي فيها هذا الإنجيليّ كيف أقام المسيح لعازرَ من الموت مستجيباً لنداء أخته: «وذهبت مريم أخت لعازر إلى حيث كان الناصريّ وقالت له لو كنتَ هنا لما مات أخي، فقال لها إنّ أخاك سوف يقوم.» إلّا أنّ موضوع القصيدة ليس دينياً بل إنّ الشاعر قد أفاد من قصّة لعازر هذه للتعبير عن تجربة ذاتيّة وحضاريّة. فإلام يرمز لعازر؟

لقد رأينا أنّ البطل في **الناي والريح** أو في **الرعد الجريح** كان يُبعث بمجهوده الشخصي، أمّا لعازر - بطل هذه القصيدة - فقد بعث، كما تقول الرواية الدينيّة، بإرادة خارجيّة هي إرادة المسيح. من هنا رأى الشاعر في لعازر هذا خير ما يرمز به إلى الانبعاث الذي لا ينبع من الداخل بل من الخارج، فيكون بالتالي انبعاثاً مشوّهاً هو أقسى من الموت؛ ذلك أنّ «من طبيعة الانبعاث» - على حدّ قول الشاعر - «أن يكون تفجّراً من أعماق الذات.»[1] إنّ الرؤيا المشرقة التي حملت بشرى الانبعاث في **الناي والريح** ما لبثت أن عتمت وهبطت إلى درك الواقع في **بيادر الجوع**، وإذا بحاوي البشير يرتدّ إلى نذير، فيقول: «غير أنّ التجربة التي عانيتها فيما بعد (أي في قصيدة لعازر) تكشّفت عن رؤيا مفجعة تنفي ما أكّدته من قبل وتشير إلى أننا لسنا في زمن يشارف الانبعاث الأصيل.»[2] وإذا تذكّرنا أنّه في **الناي والريح** كان يبشّر مع «السندباد» بانبعاث عربي، أدركنا أنّ لعازر هو رمز الإنسان العربي الذي توهّم أنّه تجاوز عصر الانحطاط إلى النهضة فيما هو لا يزال غارقاً في ليل هذا الانحطاط دون أن يلوح في الأفق بصيص فجر قريب؛ أو أن هذا البصيص كان نوراً مداجياً غير صادر عن شمس الانبعاث الحقيقي. من هنا، كان لعازر رمز «الحياة، والموت في الحياة». ذلك أنه، وهو الحيّ مظهراً لا جوهراً، لا يبدي أية رغبة في الحياة، بل وعلى خلاف ذلك، تتملّكه شهوة جامحة إلى الموت، بل وإلى العدم:

عمّق الحفرة يا حفّارْ
عمّقها لقاعٍ لا قَرار
يرتمي خلف مدار الشمس
ليلاً من رماد
وبقايا نجمة مدفونة خلف المدارْ[3]

(١) راجع المقدّمة النثريّة لقصيدة لعازر ١٩٦٢.

(٢) خليل حاوي، «الشعر، والموقف، والفكر الفلسفي»، مجلّة الطريق، العدد الأوّل، كانون الثاني ١٩٧١، ص ٩٥ - ٩٦.

(٣) ديوان حاوي، ص ٣١٣.

تتجلّى شهوة الموت هنا في دعوة الحفّار إلى تعميق الحفرة، أمّا شهوة العدم فتبرزها رغبة لعازر بالارتماء خلف مدار الشمس حيث لا حياة ولا وجود.

والحقّ أن المضامين التي يتفتّق عنها رمز لعازر غنيّة، متداخلة، متشعّبة. فلعازر هو رمز الواقع والعجز عن تغيير الواقع في آن معاً: إنّه بانبعاثه المشوّه يرمز إلى واقع الإنسان والحضارة في الشرق العربي، هذا الواقع الذي ما برح متخلّفاً ميّتاً بالرغم من مظاهر العمران والتمدّن التي تعمّ العالم العربي حديثاً؛ ذلك أنّ هذه المظاهر ليست سوى عوامل خارجية عبثاً تصلح الإنسان من الداخل.

لعازر هو رمز الواقع المهترئ الذي يفرز بطلاً أو حاكماً عربياً يتصدّى للقضيّة من الخارج دون الولوج إلى جذورها الحضاريّة العميقة والمتشابكة.

إنّ القيم المستوردة من الخارج لا يمكن أن تمدّ الحضارة بالعافية والزخم ما لم تكن هذه القيم صادرة عن طبيعة الإنسان العربي، عن فطرته وأصالته. من هنا تغدو كل هذه المظاهر زيفاً وخداعاً، فهي تطلي الفجيعة ولا تزيلها، تعلن الانبعاث من الخارج فيما الموت يقبع في الداخل. لعازر هو إذاً رمز الواقع المهترئ الذي يفرز بطلاً أو حاكماً عربياً يتصدّى للقضيّة من الخارج دون التمكّن من الولوج إلى جذورها الحضاريّة العميقة والمتشابكة.

إنّه صورة عن هذا الانبعاث الذي يبتدئ في القفزة مثلاً من الخيمة إلى القصر أو من ظهر الجمل إلى متن الطائرة؛ فيما الانبعاث الحقيقي هو - حسب الشاعر - قفزة في الداخل تتجه أوّلاً إلى الوراء، إلى حيث الفطرة الدفينة لتنطلق منها من ثمّ إلى الأمام، إلى نحو ما يلائم هذه الفطرة ويوافق طبيعتها.

ثمّ إنّ لعازر بتشهّيه الموت وهو وعلى قيد الحياة إنّما يرمز إلى الإنسان العربي الذي وعى دون سواه مأساة الواقع - «لم يزل ما كان من قبل وكان.»[1] إلّا أنّه لم يملك أن يغيّره، فلاذ بالموت فراراً من الحياة.

ليس في تشهّي لعازر الموت، إذاً، أيّ وجه إيجابي. فهو انتحار وقرار، على خلاف ذلك الموت البطولي الباعث الذي نشهده في **الرعد الجريح** وعلى خلاف موت المسيح بالذات. أمّا انبعاثه فهو كذلك لا ينمّ عن أيّ فعل بطولي لأنّه ليس نتيجة معاناة صلب، بل هو انبعاث مجّاني لم تفرضه أيّة رغبة داخليّة ملحاح. وحول هذه

(١) م. ن.، ص ٣١٧.

النقطة يلتقي لعازر حاوي مع لعازر الإنجيل، ذلك أن هذا الأخير لم يتألّم ويكافح في سبيل الانبعاث، بل جاءه الانبعاث من حيث لا يدري، فكان بذلك موضوع المعجزة لا صاحبها، المفعول لا الفاعل، الشاهد على بطولة المسيح لا على بطولته هو.

لكنّ التقاء «اللعازرين» حول هذا الموضوع لا يعني أنّ خليل حاوي ظلّ عاجزاً عن شحن الرمز بإيحاءات جديدة. بل استطاع هذا الشاعر أن يعبّر بهذا الرمز عن كثير من الأمور التي ربّما كان يعجز عن نقلها رمز آخر في هذا المجال. فلعازر الإنجيل لم يغضب مثلاً على المسيح لأنه أقامه من الموت، فيما لعازر حاوي اعتبر رحمة المسيح ملعونة لأنه أعاده إلى حياة هي أوجع من الموت: «رحمة ملعونة أوجع من حمّى الربيع/صلوات الحبّ يتلوها صديقي الناصري.»[1]

ولعلّ ما يعمّق المأساة أكثر فأكثر أنّ لعازر لا يستطيع إلّا الاعتماد على الغير، فهو ميّت، ومن طبيعة الميّت ألّا يكون فاعلاً. ذلك أن لعازر بعد أن يئس من إمكانية تغيير الواقع بذاته، حاول أوّلاً الانسحاب منه ففشل ـ «عبثاً تلقي ستاراً أرجوانيّاً على الرؤيا اللعينة»[2] ـ فلجأ ثانياً إلى الخارج وارتهن لديه في محاولة منه للحفاظ على بطولته الشكليّة الزائفة. وكان بارتهانه للخارج الدنيوي عميلاً ومخادعاً لا بطلاً حقيقياً. أمّا بارتهانه إلى الخارج الغيبي فكان مثالياً منعزلاً يعيش خارج الواقع والتاريخ. فلعازر الذي افتقد هويته ووجهه الأصيل عاد بوجهين مختلفين بل متناقضين:

الوجه الأوّل هو انعكاس لوجه المسيح الملائكي المثالي، والوجه الثاني هو الوجه الذي انتهى إليه بعد أن يئس من النضال في سبيل القيم الخيّرة التي كان يؤمن بها؛ الوجه الثاني هو إذاً الوجه المتمرّغ في وحول الرذائل والغارق في الماديّة. «وبديهي»، كما يقول الشاعر، أن يتعطّل تطوّر الحياة متى انشقّت إلى مثاليّة غيبيّة أو إلى ماديّة متسفّلة.»[3] ذلك أن زوجة لعازر ـ وهي في القصيدة رمز الحياة والحضارة ـ قد عانت من زوجها معاناة مرّة: فزوجها المثالي يمتنع عن إخصابها ومدّها بالقوى التي تساعدها على الصمود والبقاء، فالمسيح قد رفده بهذه المثالية التي أحالته إلى ميّت بارد عاجز عن الفعل المخصب والمثمر، وصرفه بالتالي عن الاهتمام بالشؤون الدنيويّة إلى الغيب. من هنا نفهم نقمة هذه الزوجة على المسيح وامتناعها عن الإيمان به إلهاً متجسّداً منبعثاً من الموت:

(1) م. ن.، ص ٣١٦.

(2) م. ن.، ص ٣١٨ ـ ٣١٩.

(3) راجع المقدّمة النثريّة لقصيدة لعازر ١٩٦٢.

كنت طيفاً قبل أن يمتصّك
القبر السفيه
عبثاً لن أدفع الإصبع
في فجوة جرح تدّعيه[1]

وهكذا تعتبر هذه الزوجة المسيح طيفاً أو شبحاً بلا جسد. والحقّ أن حاوي يضعنا من خلال موقف زوجة لعازر هذا من المسيح أمام عدّة تساؤلات: فهل رفضُها تجسُّدَ المسيح وقيامته يعود إلى كون الحضارة العربيّة تصدر أصلاً عن رؤية دينيّة تنزّه الله المطلق الواحد عن التجسّد والموت، فيكون هذا الرفض بالتالي رمزاً لرفض كل جديد لا يبدو منسجماً مع طبيعة هذه الحضارة؟ أم أن رفضها هذا يعود إلى تطلّعها إلى تجسّد من نوع آخر، يغدو فيه البطل المنقذ أكثر لصوقاً بالذات البشريّة وأكثر تفهّماً لهمومها ورغباتها؟ أم أنّ هذا الرفض يعود إلى كون الشاعر يعاني هنا أزمة حضاريّة لا يرى في الاعتماد على الغيب ما يحلّها؟

وأيّاً يكن الأمر فإنّ خليل حاوي كان من خلال موقف زوجة لعازر هذا يبتغي، فيما يبتغي، الإشارة إلى أنّ كلّ نزعة مثاليّة في الإنسان، إذا ما اقتصرت على الترفّع عن الدنيا، إنّما تحيل صاحبها الزاهد إلى كائن سلبي على الصعيدين الحياتي والحضاريّ. من هنا، فإنّ هذه الزوجة التي «كانت تنزع» ـ على حدّ قول الشاعر ـ «إلى كمال وجوديّ يشبع النفس والجسد»[2]، قد رفضت زوجها المثالي كما رفضته بعد أن أصبح ماديّاً شريراً. ذلك أنّه في الحالتين قد تبدّى لها غريباً («أنت، تعرّت لغريب»).

وللغربة هنا سببان: الأوّل أنّ هذا الزوج عاد من موته بقيم غريبة لا تلائم هذه الحضارة لأنّها لم تصدر أصلاً عن طبيعته الفطريّة الأصيلة. وأمّا السبب الثاني، وهو ناتج عن الأوّل، فهو أنّ هذا الزوج لم يعد يتجاوب مع حضارته تجاوباً خلّاقاً، فقد انفصل عنها أو أنّ صلته بها أصبحت سلبيّة هدّامة:

ولماذا عاد من حقرته ميتاً كئيب
غير عرق ينزف الكبريت مسوّد اللهيب؟[3]

ولعلّه من الطبيعي، والحالة هذه، أن تموت هذه الزوجة ـ الحياة مادام زوجها لا ينفث في عصبها إلّا سموم التلوّث والاختناق، أو أنّه من الطبيعي أن يرتهن مصير الحضارة العربيّة بمصير إنسانها

(1) ديوان حاوي، ص ٣٤٠ ـ ٣٤١.

(2) راجع مقدمة «لعازر» النثريّة.

(3) ديوان حاوي، ص ٣٢٣.

فتغدو «أفعى عتيقة»[1] على شاكلته. ذلك أنّ الإنسان الذي يستنزف حضارته لا بدّ أن تستنزفه بدورها، فبما يمدّها تمدّه، وكما يتعامل معها تتعامل معه. وإذا الاثنان هنا أمام حوار سلبي هدّام أو أمام تآكل متبادل مفجع. وإذا كان لعازر رمز الإنسان العربي في فترة زمنيّة محدَّدة «لعازر ١٩٦٢» فإنّ المسيح في القصيدة هو رمز القوى الخارجيّة الدنيويّة أو الغيبيّة التي عوّل عليها هذا الإنسان في سبيل الانبعاث وفشل. بذلك أراد حاوي التركيز على أنّه ما لم تكن لدى هذا الإنسان ـ أو أيّ إنسان آخر ـ الرغبة الحقيقيّة في الانبعاث والعزم الوطيد على تحدّي الموت الخلقي والحضاري، فإنّ مثل هذه المهمّة لا يمكن أن تنهض بها أيّة قوّة خارجيّة حتّى ولو كانت غيبيّة.

الأمّ الحزينة عند حاوي هي الأمّ العربيّة التي لم تشيّع كالعذراء مسيحاً واحداً، بل «شيّعت ألف مسيح ومسيح».

ج ـ الأمّ الحزينة

رمز مسيحي آخر يطالعنا به الشاعر في القصيدة الأولى من ديوانه الرابع **الرعد الجريح**، هذه القصيدة التي تبدو وكأنّها جاءت شاهداً على صدق ما كشفت عنه الرؤيا الشعريّة المتشائمة في «لعازر». وإذا كانت الأمّ الحزينة في المسيحيّة هي مريم العذراء التي فجعت بموت ابنها، فالأمّ الحزينة عند حاوي هي **أوّلاً** الأمّ العربيّة التي لم تشيّع كالعذراء مسيحاً واحداً هي على يقين من قيامته، بل «شيّعت ألف مسيح ومسيح»[2] ذهبت دماؤهم سدى. وعليه يغدو المسيح هنا رمز الموت السلبي الذي لا يليه انبعاث، وهو مسيح بلا أب إلّهي وبلا هوية، ساقط تحت عبء صليب الحياة دون نصير أو معين. وهذه الأمّ هي **ثانياً** الحياة والحضارة العربيّة اللتان آلتا إلى رماد، هو رماد أمجاد الماضي من جهة وشعارات الحاضر الزائفة من وحدة وبطولة فارغة، من جهة ثانية:

الجباه انطفأت وانطفأ السيف
وأضواء البروج
ليس في الأفق سوى دخنة فحم
من محيط الخليج[3]

(١) م. ن.، ص ٣٦٠.
(٢) الرعد الجريح، ص ١٣.
(٣) م. ن.، ص ١١.

الانطفاء هنا يجسِّد مأساة العرب الراهنة: فكرامة الإنسان العربي التي كانت في الأمس زالت اليوم («انطفأت الجباه»)، وسيف قوّته وعنفوانه وفتوحاته تحطّم («انطفأ السيف»)، وكل أمجاده السابقة امّحت («أضواء البروج»). وإذ يلتفت الشاعر إلى حاضر العالم العربي («من محيط لخليج») لا يرى «سوى دخنة فحم» هي ـ كما أشرت سابقاً ـ رمز الشعارات الزائفة التي يستعيض أصحابها بدخان الفحم عن نار الثورة الحقيقيّة الفاعلة المغيّرة.

وأخيراً فالأمّ الحزينة هي الأرض العربية التي لم يتجذّر فيها بنوها («حوله أيدي الرجال، غابة تمشي»)[1] تجذّراً يدفعهم إلى ردّ المغتصب.

وتنتهي القصيدة باتّحاد الأمّ العربيّة بالأرض اليباب اتّحاداً مبرماً لتتلقّى معها ضربة مزدوجة يوجّهها إليها كلٌّ من التنين المنتصر والخضر الصريع الذي فقد توازنه فأخطأ الهدف. وهكذا، فبموت الأمّ ـ الأرض يتعقّم الرحم الذي تصدر عنه الحياة، وإذا بالشاعر ينقلنا إلى جوّ عدمي يائس، تتبدّى من خلاله الأرض والسماء معاً صحراء مجدبة قاحلة.

ثانياً: الخطيئة

الخطيئة عند حاوي هي أساساً تلك السقطة التي حرمت الإنسان براءته الأولى فغدت حياته بالتالي صراعاً دائماً بين قوى الشرّ الكامنة وراء هذه السقطة وبين المثال الذي يسعى إلى تحقيقه بل إلى استعادته. من هنا، فالخطيئة عنده تعني أصلاً القبول باستمراريّة هذا السقوط دون القيام بعمل عكسي بطولي يستعيد به الإنسان الحالة التي كان عليها في الزمن الأوّل. أمّا استمراريّة هذا السقوط الذاتي والجماعي والحضاري فقد كرّسها ـ كما يلحظ من خلال شعره ـ عاملان اثنان: الأوّل، وهو عامل مكاني، يتجلّى في السقوط من القرية إلى المدينة، والثاني، وهو عامل زماني، يتمثّل في الابتعاد عن عهد الطفولة، عهد الحياة الأولى.

ولا بدّ من إلقاء نظرة على حياة الشاعر في المدينة. فالمدينة قدّمت للشاعر العلم على مقاعد الجامعة الأميركيّة في بيروت حيث تخصّص بالفلسفة، ولعلّ تمرّسه بالطروحات الفلسفية ومعضلاتها الكبرى قد هيّأ عقله لإعادة النظر بالكثير من الأمور التي كانت تتبدّى له في القرية بمثابة المسلّمات والبديهيّات، وأخصّ هذه الأمور الإيمان بالمسيح. ولئن كان هذا الإيمان في القرية متيناً راسخاً فقد بدا متداعياً مضطرباً في المدينة، وذلك بعد أن تسرّب الشكّ إلى صاحبه

(١) م. ن.، ص ٧.
(٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

«في هنيهات يهون الكفر فيها.»[1] وإذا كان الشاعر في القرية ينعم بالقناعة والاستقرار الداخلي والخارجي، فإنّ المدينة - الجامعة قد أحالته إلى «بحار» جوّابة لا يهدأ له بال ولا يقرّ له قرار حتى يهتدي إلى يقين يركن إليه. إلاّ أنّ العقل الفلسفي قد خذله ولم يوف به إلى شاطئ هذا اليقين. وهكذا تتجلّى أولى خطايا الشاعر في المدينة شكاً بالمسيح. ولذلك فكلّما اشتدّت وطأة الهموم عليه تذكّر عهد القرية وحنّ إلى ذلك الإيمان المسيحي البسيط الذي لم يحدّ من حرارته تساؤل العقل الباحث الساعي، كما حنّ إلى دفء العائلة ومحبّتها وألفتها:

أترى كان لي دنيا سواها،
كان لي يوم نضير
وعرفت الحلم والإيمان والحبّ القرير:
نبض قلبين، وزند لينّ
وصدى يهمسه دفء الحرير
وصليب ورع فوق السرير[2]

وكما قدّمت المدينة للشاعر العلم كذلك قدّمت إليه خمّاراتها الليليّة التي كان يرودها للترويح عن النفس ولتناسي الهموم والقلاقل التي أورثته إيّاها. وهنا تسفر الخطيئة عن وجهها الثاني، أعني وجه الشهوة والجنس، وكأنّ المدينة حاولت بهذه اللذّة المصطنعة التعويض عن نعمة القرية وأمانها. إلاّ أنّ الشاعر لا يستسلم بسهولة إلى مغريات المدينة، ذلك أنّ مسيح القرية القابع في أعماقه ينكّد عليه لذّة المجون والتفحّش؛ لذا تراه يقبل على الشهوة المحرّمة بتردّد وحذر، يختلي إلى المرأة فلا يواقعها:

الرؤى السوداء ربّ صرعته
خلّفته بارداً حرّاً مقيت[3]

ويحتدم الصراع في ذات الشاعر بين القرية والمدينة ليغدو صراعاً بين المسيح والشيطان، أو بين المثالية والواقعية. ويبدو الشاعر في لحظات من الضعف والتراخي كمن «فقد من يقوّيه على حمل الصليب»[4] - صليب الصمود في وجه الخطيئة وإغراءاتها - بل يبدو كمن فقد الإحساس بوخز الخطيئة وآلامها، وأزمع على الاستجابة لنداءات المدينة الملحاح.

(١) م. ن.، ص ٢٤.
(٢) م. ن.، ص ٦٦.
(٣) م. ن.، ص ٤٧.
(٤) م. ن.، ص ٢٤.

وإذا كان الشاعر يحاول دائماً أن يهرب من جوّ المدينة الضاغط الأثيم إلى قرية البراءة والإيمان المسيحي البسيط وذلك عبر الذكرى والحنين، فإنّ هذه المدينة الخطيئة قد تتمكّن منه أحياناً - ومن سواه - ثمّ تدجّنه وتقطع جذوره المرتبطة بالماضي زماناً ومكاناً، فتحرمه بالتالي حتّى من نعمة الذكرى الشافية:

وهل أبقى لنا ليل المدينه
أضلعاً تشتاق ما كان
وتشتفّ حنينه[1]

لقد بات الآن يرفض الفرار من سجن الذات والمدينة إلى قرية الحرّيّة والنقاء لأنّ نفسه الملوّثة بالدنس لم تعد في نظره التربة الصالحة لنموّ الخير والفضيلة، فقد أتلفها زمان المدينة وفاتتها نعمة التوبة والتطهر. ولئن وعى الشاعر الخطيئة واعترف بها فإنّ المدينة حالت دون تخلّصه منها. ذلك أنّ حاضر المدينة قد ربض عليه وسدّ دونه معابر الفرار إلى الماضي أو التطلّع بأمل إلى الغد. لقد تجمّد الزمان إذاً حاضراً أبديّاً أمحي دونه المستقبل من حيث هو أمل باستعادة براءة الماضي:

ذلك الجوّ الجحيميّ السعير
في مداه لا غد يشرق
لا أمس يفوت
غير آن ناء كالصخر
على دنيا تموت[2]

ولئن تكن هذه اللحظات التشاؤميّة آنيّة لا تنسحب على جميع تجاربه الشعريّة فإنها قد أورثته النقمة على المدينة وبالتالي على حضارتها الحديثة، حضارة القبور المكلّسة التي لا تفرز غير الخطايا «والوجوه والعقول المستعارة»[3] التي تتظاهر بالعفّة والطهارة فيما تخفي خلف قناعها التدجيل والتزوير. إلاّ أنّ هذه النقمة ليست على الحضارة الشرقيّة الحديثة فحسب بل على الحضارة الغربيّة كذلك، أليست الأولى في بعض جوانبها امتداداً للثانية؟ ولئن تعدّدت وتنوّعت أسباب نقمة الشاعر على الحضارة الغربيّة فإن تردّي إنسان هذه الحضارة في بؤرة الخطيئة، لافتقاده القيم المسيحيّة، يبقى في رأسها دائماً، ذلك أنّ «العدوّ الحقيقي في عيني حاوي هو على

(١) م. ن.، ص ٤١.
(٢) م. ن.، ص ٦٥.
(٣) م. ن.، ص ١١٢.

الإطلاق ـ حسب الدكتور مناف منصور ـ اللاّأخلاقيّة.»[1] وقد تمثّلت هذه «اللاّأخلاقيّة» عند الغربي في الخطيئة التي أعطبته في الصميم؛ وهذا ما يمكن أن نتبيّنه خاصّة من خلال قصيدة «المجوس في أوروبا»، حيث يستوقفنا الشاعر في أشهر العواصم الأوروبيّة (باريس، لندن، روما) ليلفتنا إلى الخواء الروحي المفجع الذي آلت إليه الحضارة الغربيّة. فالغربيّون قد افتقدوا القيم المسيحيّة التي كانت تعصمهم من الخطايا واستصعبوا الطريق المسيحيّة الشاقّة إلى السماء طريق العفّة والتسامي، فاستقدموا السماء إلى الأرض («إنّ في الأرض السماء»)؛ لقد استعاضوا عن مغارة بيت لحم بمغارة التعهّر والمجون الليليّة:

جنّة الأرض، هنا لاحبة تغوي
ولا ديّان يرمي بالحجارة:
ها هنا الورد بلا شوك
هنا العري طهاره[2]

والحقّ أنّ حاوي قد خبر الحياة الغربيّة عن كثب يوم كان طالب دكتوراه في انكلترا. وإذا كان «صنين» هو القرية بالنسبة لبيروت فإنّ لبنان بكامله هو من الغرب بمثابة القرية. لذا تراه، وقد أعياه «كابوس» الخطيئة و«جنّ» الشرّ، يسأل الله بأسى ولوعة:

ردّني، ربِّ، إلى أرضي
أعدني للحياة[3]

ذلك أنّ حاوي قد عانى خلال إقامته في انكلترا عدم ترسّخ القيم المسيحيّة في أعماقه وهذا ما جعله يفتقد حيناً وجهه القروي الأصيل[4] ويتلبّس عدّة وجوه، أخصّ منها وجه ذلك الشاب الذي أغرقته المدنيّة الغربيّة بمستنقع خطاياها بعد أن قضت على ما أورثته المسيحيّة من عفّة وتسام: «أتقن الدوخة من خصر لخصر.»[5] إلاّ أنّه ما لبث أن استفاق من دوخته هذه ليشعر بالفراغ والضياع: «فراغ، شاشة ترتجّ، عين مطفأة.»[6] والحقّ أنّ حالة حاوي هنا هي حالة

(١) منصور، الدكتور مناف: الإنسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث ـ مركز التوثيق والبحوث، ١٩٧٨، ص ١٠٧.
(٢) ديوان حاوي، ص ١١١ ـ ١١٢.
(٣) م. ن.، ص ١٠٢.
(٤) راجع قصيدة «وجوه السندباد» من ديوان **الناي والريح**.
(٥) ديوان حاوي، ص ٢٠٢.
(٦) م. ن.، ص ٢٠٦.

من يفتقر إلى التوبة ويعجز عن الارتياح إلى بديل عنها. يتلبّس عدّة وجوه وهو في الحقيقة لا يرتاح إلاّ إلى وجه العفّة العاجز عن استعادته، فلقد أضاع وجهه الأصيل ـ وجه ذلك الطفل المؤمن بالمسيح وبالقيم الناتجة عن هذا الإيمان ـ وما كان أيّ وجه آخر ليغنيه عنه.

وعلى مثل هذا النمط تستمرّ تجربة الخطيئة في شعر حاوي، حتّى إذا ما بلغنا ديوانه الأخير **من جحيم الكوميديا** ـ هذا الديوان المنظوم بوحي من أحداث الحرب اللبنانيّة ـ تبدّى لنا لبنان ـ بل الوجود ـ جحيماً حقيقيّاً خلا فيه الساح لسيِّد الخطيئة إبليس. ومهما تعدَّدت الأشكال التي تسفر عنها الخطيئة في هذا الديوان ـ من قتل وتشنيع وغدر واغتصاب ـ فإنَّ الحقد يبقى عنوانها الجامع. لذا ترى الشاعر يعاني خاصَّة من الذي يدَّعي محبَّة الله والآخر فيما هو منها براء: («يرغي بحبّ الله والإنسان والقيم التي تلد الحضارة»[1])، فلقد تبدّى له لبنان مرجلاً يغلي بشهوات الرذيلة والإجرام، وكأنّه سدوم العهد القديم التي أحرقها الله انتقاماً واقتصاصاً:

يحترق التراب
يحترق الحجر[2]

ثالثاً: الخلاص

لئن كان خليل حاوي لا يتطلّع في تجاربه الشعرية إلى خلاص مسيحي غيبي فإنّه قد اعتمد كثيراً ـ وكما ألمحنا مراراً ـ على وسائل هذا الخلاص وذلك في سبيل بناء ملكوت أرضي. أمّا أولى هذه الوسائل فتتجلّى في الارتداد إلى الذات في عمليّة تأمُّل واستبطان ومحاسبة مستمرّة. بذا يرتهن الخلاص بعوامل محض داخلية لا خارجية. ولعلّ الغاية من هذا التأمُّل الداخلي أو ما يسمّى في المسيحيّة فحص ضمير، هي الكشف عن الخطايا والإقرار بها بغية التوبة عنها، دون اللجوء في هذا المجال إلى الوسائل الطقسيّة الكنسيّة التي ينتبذها الشاعر. وهو يعتقد أنّ المرء خيِّر بفطرته، أمّا الخطيئة فهي حالة عرضيّة انحرافيّة ناتجة في مطلق الأحوال عن ضعف الطبيعة البشريّة لا عن فسادها:

طلبت صحو الصبح والأمطار، ربِّ
فلماذا اعتكرت داري[3]

(١) خليل حاوي، **من جحيم الكوميديا**، دار العودة (بيروت، ١٩٧٩)، ص ١٤.
(٢) م. ن.، ص ٦٠.
(٣) ديوان حاوي، ص ٢٤١.

من هنا تبدو رحلة هذا الشاعر الخلاصيّة سبراً لأغوار الذّات بغية تنقيتها من المفاهيم الرثّة من جهة ومن الخطايا من جهة أخرى. ذلك أنّ المسيحيّة قد دلّته على أن الملكوت في الداخل لا في الخارج، وإن يكن ملكوتَ الله لا الإنسان؛ كما رفدته بضرورة تفحّص الضمير الدائم بغية تطهير النفس من أوضارها. هذا هو البعد الذي حاول حاوي أن يضيفه إلى التراث وخصوصاً حين غيّر اتجاه رحلة «السندباد» في **الناي والريح**، فلم تعد خارجيّة أفقيّة بل أصبحت داخليّة عموديّة[1].

وكما أنّ فعل الخلاص في المسيحيّة قد تمّ بالصلب والتضحية، هكذا يتمّ الخلاص عند حاوي بالألم الإيجابي، بالنار المطهّرة التي تحرق الإنسان من الداخل.

والحقّ أنّ الخلاص عند حاوي يتجلّى في استعادة حالة الطفولة داخل الذّات، حالة براءة الإنسان الأولى قبل أن يطرد من الفردوس. ومثل هذه الاستعادة يمكن أن تتمّ بفعل إنساني خالص وبدون النعمة الإلهيّة التي لا يمكن أن يتطهّر الإنسان وفق المعتقد المسيحي بدونها:

لن أدّعي أن ملاك الربّ
ألقى خمرة بكراً وجمراً أخضرا
في جسدي المغلول بالصقيع[2]

وأيّاً يكن الأمر فالخلاص بالطفولة يبقى خلاصاً مسيحيّاً في معظم أبعاده. فالمسيح الذي فتح قلبه للأطفال («دعوا الأطفال يأتوا إليّ»)[3] إنّما شدّد على ضرورة خلق حالة الطفولة في الداخل وذلك في سبيل الفوز بالفردوس الموعود («من لم يقبل ملكوت الله كأنّه طفل لا يدخله»)[4]. ولعلّ ما عناه المسيح بحالة الطفولة هذه هو ما يمكن أن نتبيّنه عند حاوي من خلال بعض قصائد **نهر الرماد والناي والريح والرعد الجريح**. ففي **نهر الرماد** نرى أنّ الأطفال هم وحدهم العابرون على جسر الخلاص؛ إنّهم صفوة ما تبقّى للشاعر، وهم أمله الوحيد بالخلاص و«كنوزه» التي «لا تبيد»: («وكفاني أنّ لي أطفال أترابي/ولي في حبّهم خمر وزاد».)[5]

وتغدو الطفولة هنا رمز الانعتاق والتحرّر من التقاليد والمفاهيم المتحجّرة المتمثّلة بالأبّ والأمّ اللّذين انفصل عنهما الأولاد:

(١) راجع «قصيدة السندباد في رحلته الثامنة» من ديوان **الناي والريح**.
(٢) ديوان حاوي، ص ٢٤٥.
(٣) إنجيل متّى، ١٩/ ١٤.
(٤) إنجيل لوقا، ١٨/ ١٧.
(٥) ديوان حاوي، ص ١٣٥.

أنكر الطفل أباه، أمّه
ليس فيه منها شبه بعيد
ما له ينشقّ فينا البيت بيتينْ
ويجري البحر ما بين جديد وعتيق...
كيف نبقى تحت سقف واحد
وبحار بيننا... سور[1]

ولا شكّ في أنّ الشاعر يستلهم في أبياته هذه قول المسيح: «جئت لأفرّق بين الابن وأبيه، والبنت وأمّها، والكنّة وحماتها، ويكون أعداء الإنسان أهل بيته.»[2] إلّا أنّ المسيح يريد أن يزرع الفراق بين الولد وأهله حين يحاول هؤلاء الأهل صرفه عن الله، أمّا حاوي فيزرع الفراق حين يحاول ذوو الولد التشبُّث بالقيم ومنعه من اعتناق القيم الجديدة التي يبشّر بها الشاعر.

أمّا في **الناي والريح** فيتبدّى الخلاص من خلال قصيدة «وجوه السندباد»، بالطفولة المنتصرة على زمن الموت والخطيئة المتلفة والمفسدة:

أسندي الأنقاض بالأنقاض
شدّيها... على صدري اطمئنّي،
سوف تخضرّ
غدا تخضرّ في أعضاء طفل
عمره منك ومنّي...
ويمرّ العمر مهزوماً.
ويعوي عند رجليه
ورجلينا الزمان[3]

وهكذا يتمّ الانبعاث في هذا المقطع الشعري بالطفولة التي تتولّد من لقاء الشاعر بالمرأة حيث يسند واحدهما إلى الآخر أنقاضَ الشيخوخة اليابسة إسناداً يبشّر بمولود جديد مخضرّ الأعضاء - والاخضرار هنا رمز الحياة والخصب - يتحدّى الزمان الملوّث وينتصر على الموت الداخلي. أمّا السندباد فيعود من رحلته الثامنة طفلاً بريئاً جاهلاً عرياناً:

طفل يغنّي في عروقي الجهل
عريان وما يخجلني الصباح[4]

(١) ديوان حاوي، ص ١٣٧ - ١٣٨.
(٢) إنجيل متى، ١٠: ٣٤، ٣٥، ٣٦.
(٣) ديوان حاوي، ص ٢٢٣ - ٢٢٤.
(٤) م.ن.، ص ٢٤٧.

الشاعر إذ يلحّ على فضيلتي الجهل والعري إنّما يؤكّد العودة إلى حالة الإنسان الأوّل قبل أن تتطاول يداه إلى شجرة المعرفة.

ولا تعني الطفولة هنا البراءة والطهارة والبساطة فحسب بل الجهالة والعري أيضاً. فالشاعر إذ يلحّ على فضيلتي الجهل والعري إنّما يؤكّد العودة إلى الزمان الأوّل، إلى حالة الإنسان الأوّل قبل أن تتطاول يداه إلى شجرة المعرفة. ثمّ إنّ التغنّي بالجهل ليس موقفاً مناهضاً للعلم بحدّ ذاته بل لغرور هذا العلم ولادّعاءاته الفارغة. ألم نرَ سابقاً أنّ الشاعر حمل على الحضارة الغربيّة لكونها ألّهت العقل على حساب الإيمان بالمطلق؟ أمّا موقف الشاعر من هذا الموضوع - موضوع العقل والإيمان - فيتلخّص بدعوة الإنسان ولا سيّما العربي إلى أن يحفظ للإيمان منطقته التي لم يسمّمها العلم بعد ولم يشحنها بمنتوجاته، ويفتح للعلم نافذة إلى نفسه توصله إلى المنطقة المعيّنة له، وتمنعه من استباحة سواها.[1] ومهما يكن، فإنّ حاوي في تركيزه على طفولة الجهل إنّما يلتقي مع المسيحيّة القائلة بلسان بولس الرسول: «لأنّه مكتوب سأبيد حكمة الحكماء، أو أرفض فهم الفهماء... لقد اختار الله جهّال العالم ليخزي الأقوياء. لا يخدعن أحد نفسه. إن كان يظنّ أنّه حكيم بينكم في هذا الدهر فليصرْ جاهلاً لكي يصير حكيماً...»[2]

وأمّا في **الرعد الجريح** فتبدو العودة إلى الجنّة المفقودة عودة إلى طفولة الذّات. ذلك أنّ هذه الجنّة هي ملك الأطفال الأنقياء الذين يتعاملون مع الوجود - وهو المتآلف بنظرهم في وحدة صوفيّة - ببداهة وذهول: إنّها جنّة الأطفال الذين يقبلون على الحياة بسعادة وطمأنينة لا تنكّدهما تعقيدات الحضارة المعاصرة. أمّا «الكبار» الذين يعجزون عن خلق حالة هذه الطفولة في داخلهم فتفوتهم الجنّة ويبقون في الخارج مع ذئاب الغدر وثعالب الاحتيال:

... في جنّة خضراء يملكها الصغار
العمر يزرعها كهوفاً
للذئاب وللثعالب
في قفار
وينغّص الأعماق
في مرح الكبار
فيفوتهم لهو الفراشات الطريّة
في حديقة
تلقي عليها الظلّ
من عدن الخليقة[1]

يضعنا الشاعر في هذه السطور الشعريّة أمام صورتين مختلفتين تمام الاختلاف: الأولى صورة الصغار في جنّتهم الخضراء حيث يلهون «بالفراشات الطريّة» معبّرين بذلك عن حبّهم الحياة وتآلفهم مع الوجود واتّحادهم الصوفي به. أمّا الصورة الثانية فهي صورة الكبار القابعين في قفار الوجود، العاجزين عن الانفتاح عليه ببداهة وعفويّة؛ وانظر كيف صوّرهم الشاعر تعساء منغّصين بعد أن فاتتهم نعمة التعامل مع الوجود ببراءة ودهشة فانسحبوا منه إلى كهوفهم المغلقة حيث تحوّلوا إلى ذئاب مفترسة وثعالب مراوغة.

وهكذا يتّضح أنّ مفهوم الطفولة عند حاوي هو مفهوم مسيحي إلى حدٍّ بعيد. أمّا الفرق بيْن فردوسه وفردوس المسيحيّة فهو أن بلوغ الأوّل يتمّ بإرادة إنسانيّة خالصة فيما ينبغي، في سبيل الثاني، أن تجتمع النيّة الحسنة إلى النعمة الإلهيّة المجانيّة. الأوّل أرضي مفقود والثاني سماوي موعود. وعليه، فحاوي لا يعدنا بكنز جديد بل بذلك الكنز الذي أضعناه يوم أضعنا قيم البراءة والطفولة والبداهة... وإنّها لقيم مسيحيّة في جوهرها سوى أنّ هذه الدعوة الوثنيّة إلى التعبّد للوجود - كما في **نهر الرماد** خاصّة - تنتبذها المسيحيّة المتطلّعة إلى ما وراء الوجود. فكأنّ فردوس حاوي مسيحي وثني، فيه من المسيحيّة المحبّة المتبادلة، التضحية، التسامي، التوبة... وفيه من الوثنيّة هذه النظرة شبه الغائية إلى الحياة، وهذا النوع من الحلوليّة في الوجود. بذا يتجلّى الخلاص عند حاوي في العودة إلى نوع من الحياة الوثنيّة المطعّمة بقيم مسيحيّة تحدّ من انغماس هذه الوثنيّة في الماديّة. ومثل هذه العودة لا تتمّ إلّا بالمسيح، المسيح الذي جرّده الشاعر من بنوّته الإلهيّة محتفظاً فقط ببنوّته الإنسانيّة.

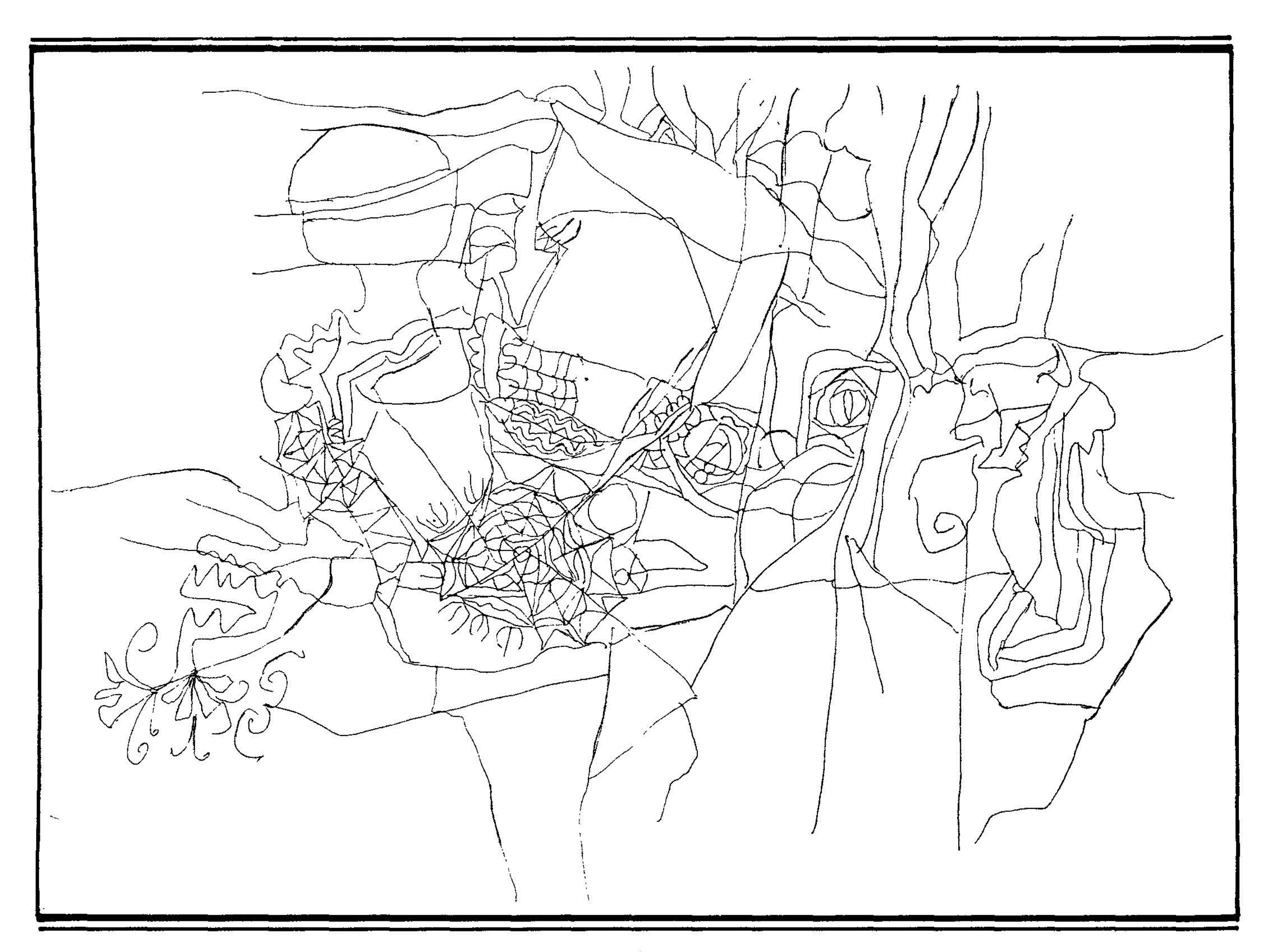
(١) حاوي، خليل: «العقل والإيمان في الحضارة العربية»، **مجلّة الفكر العربي المعاصر**، العدد الثاني، حزيران ١٩٨٠، ص ٣٢.

(٢) رسائل بولس إلى قورنتس الثانية، الفصل الثالث.

(١) **الرعد الجريح**، ص ٩٦-٩٧.

من ذكرياتي مع خليل

حليم جرداق



أتى الــزّمــان بـنــوه في شــبــيــبــتــه
فسرّهــم وأتــيــنــاه عــلى الهــرم

بيتٌ للمتنبّي كان خليل يردّده. كان يقول لي إنّ زمن الانحدار والأفول قد بدأ منذ ذلك الوقت فأحسّه المتنبّي وكابده.

كان يردّد هذا البيت فيستبدل كلمة «شبيبته» بكلمة «فتوّته» قائلاً إنَّ ذلك أفضل وقعاً وأقرب إلى نبض المتنبّي وذوقيّته الشعريّة.

كان خليل يشعر بكل كيانه، وبصورة مأساويّة، بالانحطاطات والانهيارات حوله على جميع الصعد، وبالأخصّ على صعيد الفكر والثقافة والوعي الاجتماعيّ. وكان من النوع ومن الجيل الذي يحمل الهموم ويشعر بأنَّ عليه أن يتحرّك وأن يتحمّل المسؤوليّة.

خليل هو من الذين تضعهم الحياة في وضعٍ يجعلهم يشعرون ويفكّرون ويتصرّفون بهاجس أنَّ حياتهم يجب أن تكون حياة مواقف وتحدّيات وبذل وجهد. إنَّه من الذين يشعرون أنْ ليس من حقهم أن يصرفوا أوقاتهم على راحتهم الخاصّة، بل أن يجعلوا حياتهم دعماً وسنداً للأهل وللمجتمع وللعالم قاطبةً.

إنّه من طينة الناس الذين يأخذون الأمور بجديّة. فلا انفصام

عندهم بين خاصّ وعامّ، أو بين قول وفعل. إنّه من الصادقين، بكلّ بساطةِ وسذاجةِ النفس النشيطة الشاعرة اليقظة المريدة المميِّزة.

أصحاب هذه النفوس يلاقون الصدمات والصعوبات، ويواجهون التحدِّيات في مجتمعهم، ويكابدون خيبات الأمل بالنسبة إلى أمانيهم وآمالهم وتطلّعاتهم وطموحاتهم النبيلة الكبيرة، ويتألّمون يأساً من الإصلاح والترقّي.

خليل من الذين يتملّكهم الشعور بأنّ عليهم أن يصلحوا المجتمع وأن يعتلوا همّ كلّ إنسان فيه. وإنّ هذا الشعور يرتقي فيهم إلى الإحساس بأنّهم مسؤولون عن أزمات العالم قاطبة وعلى جميع مستوياتها الفكريّة والفنّيّة والثقافيّة. ولمّا كان خليل شاعراً ومفكّراً مميّزاً فقد رسا عليه همُّ المعرفة والحقيقة التي لا تنفصم عنده عن الإبداع الشعريّ.

واجه خليل السؤال الكبير الخطير: ما هي الحقيقة؟. هل هناك حقٌّ واعٍ مريد في الكون، أم أنّ المسألة هي خبطُ عشواء؟ هل من سبيل للإنسان أن يعرف حقيقته الذاتيّة الجوهريّة في ذاتها وكذلك حقيقة الأشياء إذا كان هناك حقيقة؟؟

في خضمّ هذه البلبلة والفوضى والضياع أين المقياس؟ أين المعيار؟ هل هناك أصول ومرجعيّة، أم أنّ الأمر محض مصادفات وظروف متقلّبة متبدّلة عشوائيّاً؟ أصحيح أنّ الإنسان هو مجرّد مضغة تافهة في جوف حوت الفناء والعدم؟ هل للإنسان معنى وقيمة في هذا الكون المادّي السائر إلى الزوال والفناء في نهاية المطاف كما يقول العلم المادّي؟ هل هناك «بقاء» وديمومة للإنسان أم أنّه مجرّد فقاعة صابونيّة بين لانهائيّتيْن من العماء المادّي المتلاشي في نهاية المطاف؟

خليل يريد للوجود وللحياة حقيقة ومعنى إنسانيّاً يقينيّاً، فلا يجد إلّا علوماً تزيد في التساؤلات أكثر ممّا تجيب عليها، وتُكثر من المجهولات أكثر ممّا تضيف إلى المعلومات في هذا الشأن. كما أنّه من جهة ثانية لا يرى حوله سوى الانهيارات وعوامل التأخّر والتفرقة والعرقلة والتخريب والرّدة والرجعة والفواجع وخيبات الأمل من الإصلاح والترقية والتوحيد على صعيد العروبة والعالم العربي.

أمّا على صعيد الإنسان الذات الشخصيّ الفرد فإنّ خليل يريد له ديمومة وكينونة تتخطّى الموت وتبقى. إيمانات الأديان المعهودة بدت له، في زمن الوعي العلمي الحديث، أوهى من خيوط العنكبوت وأرخص من علكة في الفمّ.

هذا الهمّ الإنساني الفردي الذاتي الشخصي كان خليل يعانيه في كلّ لحظة، وإنْ لم يجعله موضوعاً لشعره ولكتاباته، ما عدا إشارة إلى ذلك في **البحّار والدرويش**؛ وذلك لأنّ اهتمامه بالقضايا العامّة جاء على حساب اهتماماته الخاصّة.

في أحاديثه الخاصّة كان خليل يكشف عن هذا الهمّ. كنّا نشغل تفكيرنا بقضايا وجوديّة جوهريّة منها قضيّة الموت.

هل يُنهي الموتُ الإنسان؟ هذه الذات، أي هذه الأنا الإنسانيّة الشخصيّة الفرديّة المعيّنة المميِّزة الواعية المفكّرة الشاعرة المريدة التي تتأجّج بكل هذه الطموحات والأحاسيس والمشاعر والأماني والصور، هل يطفئها الموت وكأنّها لم تكن؟؟ إذا كان الأمر كذلك، فكلّ شيء باطل وعبث. إنّه يريد لهذه «الأنا» الذات الفرد الشخص الدوام والبقاء الحقيقيّين الفعليّين الأبديّين لكي يكون للوجود قيمة ومعنى بالنسبة للإنسان. إنّه يريد لهذا «الوعي» الذاتيّ الشخصيّ الفرديّ الكينونيّ أن يستمرّ بعد الموت بشكل أو بآخر. أمّا القول بأنّ الإنسان الفرد «يبقى» عبر ما يتركه من أثر قيّم في الفنون أو العلوم وغيرها، أو عبر أعماله في المجتمع، أو عبر ما يخلّفه من أولاد، فإنّ هذا النوع من البقاء هو مجرّد كلام ترضية لا يُقنع ولا يُشبع أصحابَ النفوس التي لا ترضى في البحر بوَشل ولا تقنع بأقلّ من الوعي الذّاتي الباقي.

إنّ المعارف والمعلومات العلميّة اليوم لا تقدّم أيّ إيجابيّة أو دلالة أو يقين في كشف جوهر هذه الرّغبة أو هذا التوق/ الشوق/ الهاجس/ الهاتف/ الذي هو الأهمّ والأعظم في حياة الإنسان وفي معنى هذه الحياة. بل على العكس من ذلك؛ فهي تأتي بالشكوك التي تطعن الإنسان في قُدس أقداسه وتزيده حيرة وقلقاً. العلم المادّي المختبري المتكلّم اليوم هو حرف يقتل فيما يختصّ بحقيقة الذات الإنسانيّة الجوهريّة، وليس فيه شيء من الرّوح الذي يُحيي في هذا المجال. أمّا إيمانات الأديان وروحانيات المتصوّفة التي استُهْلكت وتعفّنت من زمان، فلم يعد باستطاعتها أن تعطي الارتياح واليقين للوعي العلميّ الحديث الذي لأصحاب الأنفس الفاوستيّة التي تصبو لأن «تعرف» وتختبر الحقيقة في نبعها والزّمنَ في أبديّته.

أصدقاء خليل وزملاؤه وأقرانه وتلاميذه الكُثُر، والنّاس عامّةً، يعرفون خليل حاوي الشاعر المميّز والأستاذ الجامعي الدكتور الذي يخرجُ من بيته أو من مكتبه إلى الناس أنيقاً وفي عينيه نظرات الترفّع والتعالي والتحدّي، وفي تحرّكه ومسراه شيء من العنجهيّة الأنيسة. وهذه كلّها ما هي إلّا الأشواك الطبيعيّة البديهيّة التلقائيّة الساذجة الضروريّة التي لا يمكن أن نتصوّر الوردة الجوريّة بدونها. فخليل

عندما يخرج إلى الناس يعرف، بوعيه أو لاوعيه، أنّ هؤلاء في معظمهم، ولا سيّما «الأنتلّجنسيا»، يعشش فيهم «اهريمان» الحسد والاغتياب والتصنّع والتمويه والهذر والوغول والتزوير والتجنّي والكيد والادّعاء. إنّهم في معظمهم، أناسٌ غير حقيقيّين.

هـذا الخليل هـو ليحمي خليلاً في قـدس أقـداسـه وفي حقيقتـه اللّطيفة المحبّة السلسة الفرحة الطريفـة السهلة الانقياد أمـام الحقّ، والتي تصدّق كلّ شيء ولا تـظنّ السوء بـأحد ولا تتكـبّر ولا تحسد. عندما يـأنس خليل إلى أجـواء الناس الحقيقيّين فهو الإنسـان المرح الشغـوف الصفي المتعطّش إلى المعـرفة، السـاجـد الشـاكـر المبـارك المتلقّف. هـذا هو الشـاعر المميّز والأستاذ الـدكتور الـذي تعوّد أن يُلقي لا أن يتلقّى، وأن يُصغى إليه لا أن يُصغي.

كلّما انصبّ خليل في سمعي امتلأ هو كذلك

الساعة الخـامسة والنصف عصـراً. أنا جـالس في المقعد المعهـود على شرفة بيت خليـل في الشويـر، أنتظر خليـلاً، وهو يكلّمني بـين حين وآخر من غرفة الحمّام حيث يحلق ذقنه، وفي صـوته رنّـة فرحـة بأنّني جئت.

إنّي أنتـظره وأنا أُدوزنُ أوتـار نفسي تهيُّؤاً لجلستنا واستبشـاراً بها، وهي جلسة ننعم فيها بمتعة الشعر والفنّ والفكـر كما ينعم المتصـوّفة بحلقات الذّكر.

أوراق خليـل وكتبـه عـلى الـطاولـة هـذه وعـلى المقعـد ذاك في الصالون، وغيرها أوراق وكتب على هذا المقعـد في الشرفة، فـأعلم أنّـه هذه المرّة «على الخطّ» مـع «كولـردج» أو المتنبّي أو «بلايـك» أو «ييتس» أو أحـدث مجموعـة من الشعـر الأمـيركي أو الصيني أو الفـرنسي، فأنسلك معـه في الجوّ. وأرى خليلاً يقبل نحـوي، ذقنه ناعمة، ووجهه يشرق متأهّلاً بي، ويُسمعني بشغف وحماسة ما يجول في خاطره وكأنّه لا يبدأ حديثاً بل يكملّ ما كان يكالمني به بينه وبـين نفسـه. ويسري الكـلام وأنـا أصغي، وخليـل ينصبّ في سمعي. وكلّما انصبّ امتلأ هو كذلك. ويـدور الحديث في الأمـور والقضايـا التي نحياها ونعانيها فترتبط كلّ واحدة منها، حتّى أكـثرها اعتيـاديّةً، بـأبعادهـا الفكريّـة الروحيّـة الأساسيّـة. وما إن أجيبـه بملاحـظة أو تعقيب، حتّى تكـون الحلقة قـد بدأت تتـوسّع، فيحضر «كـولردج» و«نـوفـالس» والمتنبّي و«بـلايـك» و«هـولـدرلن» و«ييتس» و«غـوتـه» و«كاندنسكي» و«كليه» و«دوستويفسكي» و«نيتشه» وغيرهم وغـيرهم من الشعراء والفنّانين والمفكّرين. وأحياناً كنت أتكلّم عـن «رودلف شتاينر» الذي جعل من الحقـائق الرّوحيّـة الماورائيّـة «علماً» يمكنه أن يخاطبـه إنسـان الـوعي العلمي المـادّي والفلسفي الحـديث بمنـطقٍ علميٍ روحي لا يُدحض. فقد رفع الماورائيّات إلى مستوى «العلم» بكـلّ مـا في كلمـة «علم» من معنى. وكـان خليـل يصغي بشغف واهتمام، وهو العميق المعرفة في الماورائيّات والتصوّف عند الشرقيّـين كما عند الغـربيّين. ويجـري الحديث ويتشعبّ ويتـوالد وننخـطف في أجـواء الفنّ والفكر العليـا في محفل تضيئـه الكواكبُ التي تـأخـذ في الطلوع علينا متلألئةً بعد المغيب وقد ناص الغسق وتلاشى في دغشة المساء وعتمة أوائل الليل.

ويـطول الحديث حتى نتنبّـه إلى أنَّ الـوقت قـد حـان لنـطلع إلى «الضهـور» ونلتقي الأصحاب وبينهم مصـطافـون وكـذلـك شبـاب وفتيات تلامذة خليل الـذين كانـوا يصعدون من بـيروت إلى ضهور الشوير ليمضوا السهرة معنا. وكنّا نصعد مع الأصحاب إلى ما فـوق «عنطورة» على طريق زحلة، أو إلى «ترشيش» وإلى «عـين الرهبـان» لنتمتّع بالقمريّات ولنشرب الماء البارد الطازج الذي يفور من خاصرة الجبـل، ولنعبّ من الأهويـة التي تأتينـا نظيفـة مُبَوْرَدَةً فيهـا العافيـة والصفاء، تحت كواكـب تتوهّج حين يكون الليل بلا قمر، فنرتفـع إليهـا بهناءاتنا ونصير فيهـا مع محـافل الكـائنات العليّـة المبجّلة التي تسكنها. وعندما نعود إلى «الضهور» نترجّل أنا وخليـل وننزل مشيـاً إلى الشوير، والناس نائمـون، وخليل وأنـا نسير وحـدنا في الليـل، تُمـاشينا روحُ الليـل ويرافقنـا صوتُ صرّار الليـل الآتي من القـريب والبعيد من أحراج الصنوبر والعفص والسنديان. نمشي عـلى الأرض وكذلك فوق الأرض في ضياء صمتنا وتحادُثِنا وفي وهج اغتبـاطنا في عمق أعماقنـا بأنّنا نحيا في مثل هذه البقعة الجبليّة.

وعند مفرق عين السنديانة القريب من بيت خليل، نقف وقفة لا ننتبه إلى مدى قصرها أو طولها، وبعدها أكملُ طريقي.

هكذا كنّا نُمضي أيام الصيف.

خليل حاوي وجبران يسامره في ليل الحلم وينكره في صبيحة اليقظة

د. عفيف فراج

جبران خليل جبران

جدلية الافتراق والتلاقي

«**خليل جبران، خلفيته، شخصيته وأعماله**[1]» هو الموضوع الذي اختاره خليل حاوي عام ١٩٥٦ عنواناً لأطروحة الدكتوراه التي عمل عليها ثلاث سنوات بإشراف المستشرق «اربري» في «جامعة كمبردج»، وأتم كتابتها عام ١٩٥٩ وهو في نهايات العقد الرابع من عمره.

ولا يستطيع الباحث المطّلع على مسار فكر حاوي السياسي - الثقافي أن يدفع المساءلة عن الدوافع التي جعلت الرجل يختار، وهو في عزّ المرحلة الديكارتية من مساره الفكري، شاعراً رومانتيكياً مثل جبران، العاطفةُ دينهُ، والقلب معبده، والطبيعة موطنُ لجوئه، والخيال جناحُ علوّه وفضاءُ روحه المسافرِ من المحسوس إلى المطلق.

أيُّ دافع خفيّ قويّ جعل حاوي الخارج يومها مجرّحاً من خيبته بالحزب السوري القومي الذي كان يتنازعه ورثة أنطون سعادة في الخمسينات[2] يلجأ إلى جبران الثائر على الوجود في يوم، المتصالح معه في آخر، المحبط والمكسور والغريب في كل يوم، ليقيمَ ويترحَّل سنواتٍ ثلاثاً بين عواصفه الهوجاء وحدائق نبيّه الندية؟ وهل هناك توازٍ في المسار بين جبران وحاوي المترحّل، هو الآخر، بين إيمان قومي واثق يلتهب جمره، وخيبات مريرة تغرق الجمر في **نهر الرماد**[1] ديوانه الشعري الذي حمل خواء روحٍ هَجَرها الإيمانُ ليسكُنَها القلق؟

كيف نفسر عودة حاوي إلى جبران وحاوي كان قد أنهى لتوّه أُطروحة ماجستير في الفلسفة (١٩٥٥) عنوانها «العقل والإيمان بين فلسفة ابن رشد والغزالي» ابترد خلالها العقلُ في البحث الفلسفي الذي احتوى - بالإضافة إلى الفيلسوفين - فلاسفةً غربيين بينهم إمام الشك العقلي في الفلسفة الغربية الحديثة «رينه ديكارت»؟

يقول حاوي في إجابة مسطّحة عن مساءلاتنا إنه اختار موضوع جبران لأنه «أيسر الموضوعات التي يمكنني معالجتها بحيثُ يبقى لديّ وقت وفير لمتابعة دروسي في الفنون المختلفة والآداب الأوروبيّة والأدب المقارن والفكر»[2]. تقول الإجابة، إذن، إنّ جبران كان الخيار الأسهل الذي يتيح توظيفَ الوقت الفائض من زمن المنحة الدراسية في دراسة بعض حقول الثقافة الغربية الغنية.

ولا شك أن هذا الدافع كان في خلفية الخيار، ولاسيّما أن حاوي هو شاعر في الجوهر وأستاذٌ باحثٌ في العرض، وأن أيَّ نشاط يدفع

---

(١) تعتمد هذه الدراسة النص الانجليزي الأصلي لأطروحة حاوي، وقد صدر عام ١٩٦٣ عن «الجامعة الأميركية في بيروت» في سلسلة «الدراسات الشرقية» تحت عنوان:

Kahlil Gibran His Background, Character and Works.

(٢) يذكر حاوي مسألةَ الصراع بينه وبين رئيس الحزب جورج عبد المسيح «على قضايا فلسفية كان الرئيس يعالجها معالجة فجة. ومن الذين شاركوني في الاعتراض آنذاك غسان التويني وإنعام رعد. وانتهى الصراع إلى إعلان انفصالي عن الحزب...»

مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ٢٦، ص ١٢٢.

(١) يذكر حاوي أن انفصاله عن الحزب الذي كان «موجعاً مفجعاً» قد أثّر في ديوانه **نهر الرماد**.

(٢) **مجلة الفكر العربي المعاصر**، تموز ١٩٨٣، ص ١٠٢.

بـه خارج مملكـة الشعر يلقيـه في معانـاة «الراهب المنصرف إلى غـير دعوته». أوليس هو القائل في كمبردج إبان العمل على الأطروحة:

كذب، دمي ينحرّ، يشتمني، يئن:
إلى متى أزني وأبصق
جبهتي، رئتي
على لقبٍ وكرسي
أضاجع مومياء
أنا لست منكم طغمة النساك
واللحم المقدّد في خلايا الصومعة
كذبت كذبت
جُرّوني إلى الساحات، عرّوني
اسلخوا عني شعار الجامعة

ولكنْ إذا كان كل نشاط يشغل الشاعرَ عن الشعـر هو اغـتراب وانسـلاخ، وإذا كان كـل ما يُبـطل المخيّلة ويحاصر انـطلاقَ الـرؤيـة وانسراح المخيلة هـو الخيانـة أو الكذبـة التي «ينحرّ لهـا الدمُ ويشتم صـاحبه» فـإن ذلك لا يفسر لـماذا اختار الشـاعـرُ «جـبران» ليكـون موضوع «الكذبة»؟

لا بد إذن من البحث عن سبب آخر يضاف إلى هذا الذي قدمه حاوي ليبرر دراسته لجبران، سببٍ يتّصل بالمكوّنات الثقافيّة المشتركة بـين الشـاعـر ـ البـاحث (حـاوي)، والشـاعـر ـ مـوضـوع البحث (جبران)، سببٍ قائم في تهاتفٍ وجدانيّ بين اثنين يـأتلفان في أغـوار وعي حاوي البـاطني ويختلفـان على سـطح وعيه الـظاهري المكتسب من ثقافة الغرب العقلانية العملانية النفعية التي لا تطيق من الوجود سوى المحسوس، الذي يمكنها تحويلهُ إلى متعة، ثروة، أو قوة.

لا بدّ أن يكون في جبران من «الحقيقة» ما يكفي ليجعل «كـذبـةَ» البحث الأكاديمي فيه أقلَّ مضاضةً، وإنْ قال العقلُ الظاهـرُ المعاصرُ للغرب الثقافي إنّ رومانتيكيةَ جبران عواطفية، وأنّ رؤياه ضبابية وأنّ هروبيته عدمية وأن مسيحيته بدائية. فبالرغم من كل هذا الذي قاله حاوي بلسان وعيه الآتي من الغربي والمخاطب له في أطروحته، فـإن حضور جبران كان حضور الشعر والرؤيا الكونية الكليّة التي كابدهـا حاوي، وهو شاعر ـ نبي بدوره؛ رؤيا شكّلت أحـد أهم عناصرهـا المسيحية في بعدها الإنجيلي الداعي إلى مجد الكلمـة ـ الروح وهـدم السلطة الكَنَسيـة، وشكّلَ بعـدُها الآخـر صوفيـةً شرقيةً تعـرّت من الطقسية وتعدت الكهنوت إلى النـاسوت، وألفت بـين ثنائيـة الخالق والمخلوق في وحـدانية المخلوق ـ الخـالق. وهـذان البعـدان تـلاقيـا وتفاعلا مع إنسان«نيتشيه» وإنسان «وليم بلايك» ـ وكلاهما من أهم الروافد الثقافية التي دخلت في تكـوين جبران وحـاوي الوجـداني ـ الثقافي. فكان هـذا الإيمان بـالذات الإنسـانية الفـردية المتجـذّرة في الأرض المـزهرة في سـماوات الآلهة، وبـالرؤيـة الذاتيـة النَبويـة التي تتحسس، ضرورةَ أن تقول كلمة جاءت إلى الوجود كي تقولها.

أَضفْ إلى اشتراك الاثنين في الـروافد الثقـافية (وأعمقُهـا لم نأتِ عـلى ذكره بعـد) رابطاً من حنـين سياسي ـ عقـائدي مـا انفكّ يشـدّ حاوي الخارج من الحـزب السوري القـومي والداخـل إليه في ذلـك الحين إلى جبران الذي لاحظ حاوي «التمايز الذي يقيمه بـين العرب كعرق والشعوب الناطقة بـالعربيـة، الأمر الـذي مكّنه من الحـديث عن سوريا كأمة منفصلاً بها عن عالم القوميـة العربيـة»(ص ١٥٥). أمّا لماذا فضّل جبران سوريا وميّزها عن العالم العربي الأوسع فذلك يعـود «ربّما إلى حضـور العنصر المسيحي القوي بـين سكان سـوريـا بـالمقارنـة مـع الأغلبيـة الإسلاميـة السـاحقـة في البلدان العـربيّـة الأخـرى»(ص ١٥٥). وبـين إشـارات جـبران «لـلأمـة السـوريـة» و«القـومية السـورية» في الخـطبة التي ألقـاها عـام ١٩١١ في «الحلقة الذهبية»، وقومية أنطون سعادة، قاسمٌ مشترك يلمِّـح حاوي إليـه، ولا يفـوته التـذكيرُ بـإطراء سعـادة لجبران بـوصفـه «عبقـريَّ الأُمـة السورية»(ص ١٥٥).

فإذا تذكرنا أن سعـادة كان «السـوبرمـان» النيتشوي زعيـماً، وأنّ حاوي «تروّى من كتاب نيتشيه **هكذا تكلّم زرادشت** ثلاثة أشهر تعمق في فلسفته، وإذا أضفنا ما لاحظه إيليـا حاوي (شقيق خليـل)من «تلبُّث العقيدة القديمة مُتَغَوِّرة في وجدانه وفي أعماق لاوعيه، وهي التي تـرفده بالمواقف وترصد العواطف ويكون في أعماق لجّها، وإنْ خُيِّل إليه أنَّه خرج عليها، وأنّه يتبنَّى دنياه الخاصّة به». . . أدركنا فاعلية التجربة السياسيّة في دفعه إلى دراسة «الأديب السوري» وفلسفة القوّة النيتشويّة التي طغت على جبران في إحدى مراحل تطوّره.

مرارة التاريخ

يحـدد حاوي نهجَـه في دراسة جـبران بـأنّـه «تـاريخي مِن وجـه، ونقدي من وجه آخر» (المقدمة ص ٥) ويبدأ بالوجه التاريخي الـذي يتفرّع عنده إلى تاريخ سياسي ـ اجتماعي شكّل مادة الفصـل الأول، وتاريخ ثقـافي اعتنى بأدب عصر النهضـة في القرن التاسع عشر، أي الأجيـال التي سبقت جبران أو عـاصرتـه. ويقسم حـاوي التـاريـخ السياسي ـ الاجتماعي إلى مراحل ثلاث تبدأ بصعود فخر الـدين إلى مـوقع السلطة (١٦٣٥) وتنتهي بـالشهـابيـين الـذين يستـأثـر حكمُ كبيرهم (بشير الثاني ١٨٥٠) بالجزء الأوسع من الفصـل الأول. وفي

---

(١) إيليا حاوي، **مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره** (بيروت: دار الثقافة، ١٩٨٦)، ص ٤٧٠.

هـذا الفصل التاريخي التمهيدي نـطالـع مـرارةً تتقـطر من خيبـات متلاحقة تبدأ بانتكاس محاولة فخر الدين توحيدَ الطائفتـين الجبليتين (المسيحيين والدروز) ومن خـلالها لبنـان؛ لتتكثف خـلال عـرضـه حكمَ الشهـابي الكبير، وطابعه البـطش والتنكيل والتمثيـل بـالأمـراء المنافسين من ذوي القـربى والأبعدين الـذين اقتُلعتْ منهم العيون، وأُخمدت الأنفاس، وأُبيد النسل؛ إلى قهوة الأمير السـوداء المسمومـة التي قُـدّمتْ لكبار ضيـوفه، وخنـاجـرَ لمعت في عتمـة الممرّات وعلى الموائد (ص ١٧).

يقـابل هـذا الجبروتَ في الـداخل تبعيـةٌ ذليلةٌ للوالي عكـا وعزيـز مصر(محمـد علي وابنـه ابراهيم) ومـا تسببت بـه تلك التبعيـة من ضرائب ومن انقسـام طـائفي سعَّـره استـدراج المـوارنـة إلى صراع عسكـري ضد مـواطنيهم الدروز تلبيـةً لرغبـة حكام مصر. ويشـير حاوي إلى علاقة التحالف بين الشهابي الكبير والبطرك المـاروني، أو بين الحكم والطائفة التي أخلص بطاركتهـا للشهابيـين والفرنسيـين. وفي ظـل هذا التحـالف «دفع أول مفكـر ماروني مستقـل هو أسعـد الشدياق (١٧٩٨ ـ ١٨٢٩) حيـاتـه ثمناً لتحـولـه إلى الإنجيليـين وتجاسره على عصيان مقررات البطرك ووضع تعـاليم روما وتعليـاتها موضع المساءلة.» (ص ١٦).

وفي مقابل المرارة المتحصّلة من قراءة التاريخ طالع خليـل حاوي شروق الأمل من دراسة عصر النهضة، كما تنـزل عليه إيمـانٌ جديـد هو «يقين القومية العربيّة بنـوع من الحتمية التي مـا انفكت عنه حتى آخـر أيامـه»[1]. وفي أدب النهضـويـين وعروبتهم الحضـاريـة تـلاقى حاوي مع هويته القـومية التي اعتنقهـا «مثل إيمـان جديد، بل دينٍ جـديد، وصـار يعتقـد أنـه حفيـد اليـازجيـين والبسـاتنـة واسحـاق والشدايقة أحمـد وطنوس وأسعـد، وأنه ملزمٌ بـاستكـمال ذلـك الخطّ التحرري، وأنّ رسالته كلبناني تتعـدّى وطنه لبنـان إلى بيئته العـربيّة كلها.»[2]

أمـا كيف أتيح لأدب النهضـة أن يكون أدبَ رسـالة ومنـارة وهو الذي نشأ في حضـانة الارساليات التبشيرية الغربية وتوابعهـا المحلية، فجواب حاوي هو «أن هذه المدارس (التبشيرية) وحتى المحلي منها، رغم الآثار الضارة الناجمة عن تنوعها، كان لها هدف واحد مشترك: لقد علّمت تلامذتها لغة أوروبيّة أو أخرى، وزوّدت بذلـك تلامـذتها بأداة تمكنهم من التعرف بأنفسهم مباشرة على الفكر والأدب الغـربي وأن يكتسبـوا الـروح العلماني القـومي الكـامن في ذلـك الفكـر والأدب.» (ص ٤٠)

لا شـك أن مـلاحـظة حـاوي تفسر وجـودَ خـريجين للمـدارس الكاثوليكية بين رواد النهضـة، كما أن هجـمات اليسوعيين، وأبرزهم لويس شيخو المتتابعة على النهضويين، تؤكـد أن التعليم الإرسالي لم يحقق كامل أهدافه في التغريب والاقتلاع والالحاق.

ويلاحظ حاوي «عـلاقة تعـاطف وتعاون فـريدة من نـوعها بـين الإرساليات البروتستانتية وأنشطة الإرساليين الأمـيركيين والنهضـويين العـرب.. وأن تمرد النهضـويين ضـد المؤسسة الكهنـوتية كـان يتفق ويتساوق مع رسالة تحرير الضمير الفردي من السلطة الأكليريكية.. وأن جبران عبّر في كتاباته العربية الإصلاحية عن المعتقد ذاته» (ص ٤٠ ـ ٤١)

ويثمّن حـاوي بشكـل لافت دورَ الإنجيليـين الإحيـائي لأدب العرب بما يتفق مع تطلعـات النهضويـين، ويمتدح منهجهم التعليمي التربوي «الـذي شجّـع روح البحث وأدخـل مـواد علميّـة وثقـافيّـة بحتـة إلى جـانـب تـدريس الإنـجيـل والمـواعظ» (ص ٤١). وهكـذا تتلمذ يعقـوب صروف (العالم) عـلى يد ڤـانديـك (الإرسـالي الإنجيلي)، وجمع بطرس البستاني بين الإنجيلية والأنسانوية الليبرالية والقـوميـة (العلمانيـة) رافعـاً الشعـارين «حب الـوطن من الإيمـان» «والدين لله والوطن للجميع» بما يتفق مع روح البروتستانتية الهادفة، أصلاً، إلى الفصل بين الدين والدولة (ص ٤١ ـ ٤٢).

هذا الرافدالإنجيلي لـه حضوره في أدب جـبران الذي يؤلف بـين روسو وثوريته القومية الرومنتيكية والإنجيل. ويؤكد حاوي أن ثـورة جـبران عـلى سلطة الكهنـوت متـماثلة في إنجيليّتهـا مـع ثـورة أسعـد الشدياق. وقصّتا «يوحنا المجنون» و«خليل الكافر» تعيدان صوت أسعد إلى الأسـماع؛ أليس خليل ويـوحنّا بـريئين متّهمـين يـواجهـان سلطة الكهنوت بسلطان الضمير المستقوي بالكلمة الإنجيلية على أعدائها ونـاقضيها الكنسيـين؟ وهل أدلّ عـلى إنجيلية جـبران وبطله «يـوحنا المجنـون» من تلك الصورة التي «يسحب فيهـا من جيبه إنجيله كـما يشهر المحارب سيفه»؟ (ص ١٣٥).

نقد المقترب الأخلاقي لشخصية جبران

بعد أن عرض حاوي الجانب التاريخي بشقيّه السياسي والثقافي من أجل إضاءة خلفيـة التكوّن الشخصي والمعرفي لجبران بـدأ تقويمـاً نقدياً للسير الذاتيـة الثلاث التي وُضعت عن جـبران وقدمت صـوراً مختلفة ثلاثاً للرجل الواحد.

السيرة الأولى هي التي وضعها ميخـائيل نعيمـة في كتابـه الذائـع الصيت **جـبران خليل جـبران: حيـاتـه وأدبـه (١٩٣٤)**؛ والثـانيـة وضعتهـا الأميركيـة بربـارة يونـغ تحت عنوان **هـذا الرجـل من لبنان**

(١) إيليا حاوي، مصدر مذكور سابقاً، ص ٤٤٩.

(٢) المرجع نفسه.

This Man From Lebanon؛ أمّا المؤلّف الثالث فهو للدكتور جميل جبر وعنوانه **جبران في حياته العاصفة**.

السيرة الأولى التي وضعها نعيمة تمزج التخييلَ الأدبي الذاتي بالوقائع وتنزل بشخصية جبران من أعلياء المثل. وأما الثانية فتجرّد جبران من حقيقته البشرية وتصوغه على شكل تمثال مثالي بارد. وأما الثالثة فتهتز وتغيم بسبب الخلل المنهجي الذي وقع فيه جميل جبر وحين نقل عن نعيمة ويونغ بعض ما جاء عندهما دون تحرّز.

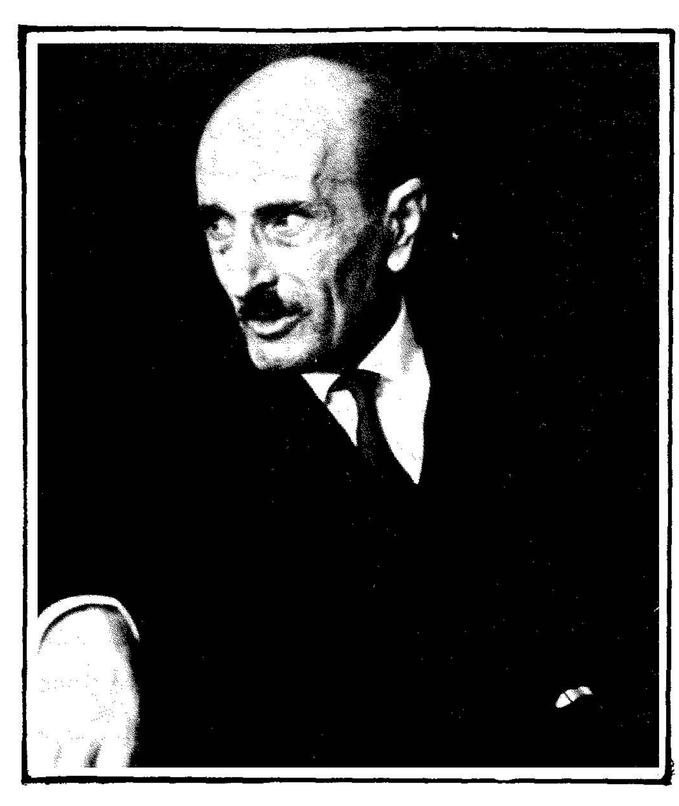
لكن حاوي يركز نقده على نعيمة وكتابه الذي انكتب على خلفية الأسطورة التي سبقت جثمان جبران إلى لبنان؛ فقد حاول نعيمة معالجة الأسطورة بأسلوب الصدمة ووازنها بسيرة تزاوج بين الذاكرة والمخيلة وتمزج الطين الواقعي البارد بحرارة الإبداع والتكوين الأدبي. ويصدر حاوي الحكم على كتاب نعيمة بوصْفه «لا يدرك مستوى المحاولة الجادة لإظهار الحقائق الثابتة» (ص ٧٧).

لكن نقد حاوي لم يتوقف عند هذا الحد المعقول، بل تجاوزه إلى الطعن في نوايا نعيمة ودوافعه، وكأنّ الدفاعَ عن شخصية جبران يستدعي هدم شخصية نعيمة، وكأنّ دنيانا الأدبية لا تتسع لعملاقين! وهكذا وسّع حاوي دائرةَ الضجة المصطنعة التي أطلقها حماةُ سمعةِ جبران وصورتِه النبوية وشرفه العذري وحاولوا النيل من نعيمة دون أن يضيفوا حرفاً إلى تذوقنا الجمالي أو مداركنا الفكرية.

وقد اتكأ حاوي في نقده لدوافع نعيمة المزعومة على آراء للشاعر إيليا أبو ماضي والناقد عيسى الناعوري. الأول اتهم نعيمة بأنه «كان محبطاً لأن الوصية التي كتبها جبران وأتى فيها على ذكره لم تبصر طريقها إلى النور» (ص ٧٥)، واتهم نعيمة كذلك بأنه «اعتمد مقاييس الكمال الخلقي المطلق التعسفية لكي ينتقص من جمال شخصية جبران المعنوية عبر مقاضاته وإدانته بموجب هذه المقاييس.» (ص ٧٦)

أما عيسى الناعوري، الذي يُشهده حاوي على نعيمة، فيزعم أن نعيمة «أراد في الواقع نزعَ ثوبَ الأسطورة عن جبران كي يلبس هو الثوب نفسه» (ص ٧٦). وهو رأي يتبناه حاوي دون تحفظ، زاعماً «أن معرفته الشخصية بنعيمة والتي تبلغ سنوات عدة تؤكد ما ذهب إليه الناعوري» (ص ٧٦). غير أنّ كُلّ ما يسوقه من إثباتات على هذا الرأي الخطير هو «محاولات نعيمة أن يتمثل وضع الناسك والنبي على الطريقة الجبرانية، في كتاباته، كما في حياته»، (ص ٧٦) وأنه حاول في كتابه عن جبران «أن يدفع الأخير خارج الصورة كي يبقى هو في الواجهة.»

ويبلغ حاوي في نقده حداً جارحاً حين يستخلص أن نعيمة «مارس عملية اغتيال شخصية جبران» (المقدمة، ص ١٠).



ميخائيل نعيمة

فهل كان نعيمة يريد اغتيال شخصية جبران حين صوّره إنساناً يشخص بعين الروح إلى سماء المُثل في الوقت الذي لا يستطيع فيه نزعَ أقدامه من التراب؛ وحين وصف «صراعه المستتب مع نفسه لينقيها من كل شائبة ويجعلها جميلة كالجمال الذي لمحه بخياله وبثه بسخاء في رسومه وسطوره»[1]؟ وهل كان يضخّم نقائص جبران ليبين اكتماله هو حين وصف جبران المسجّى على سرير الموت وكأنه بعض نفسه: «هذا هو رفيق أحلامك، وصديق أفكارك، وشقيق روحك. هذا جبران»[2]؟

هل يستحق نعيمة كل تلك الهجمات غير البريئة التي شُنت منذ العام ١٩٣٤ - ١٩٣٥ على مؤلفه لمجرد أنه صوّر جبران آدمياً تتوزعه نوازع الأرض وهواتفُ السماء؟ وهي ثنائية أدركها خليل حاوي في أطروحته وتجربته لكنه لم ينعتها ولم يُدنْها (كي لا يدان) ربما، وإنّما اكتفى بفهمها وتبريرها عند جبران رغم ثباتها، بينما أدانها عند نعيمة رغم بقائها فرضية يعوزها الإثبات.

---

(١) ميخائيل نعيمة، جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة، المجلد ٣، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٩)، ص ٩.

(٢) نفس المصدر، ص ٢١.

يبدو حاوي، من خلال نقده للسيرة التي وضعتها بربارة يونغ في كتابها **هذا الرجل من لبنان** مدركاً أن يونغ قد كتبت عن آله أسطوري، زاعمة أنها كانت ترى هالة نورانية ساطعة تشرق حول رأسه بين حين وحين (ص ٧٩). ويبدو مدركاً أن الكتاب هو بالتالي مسلسلُ «خوارق لا تصدق» تبدأ بطفولة مرفهة مزعومة وعائلة هي الأعرق ثقافةً (موسيقية ـ فنية) ووجاهةً اجتماعية. والأهم أن حاوي مطلع على حقيقة أنّ جبران هو الذي أوحى للكاتبة بكل تلك الأكاذيب التي نسجها حول شخصه ليكرس التطابق بين صورة النبي، كما كتبه، وشخصه. وقد رفضت يونغ قراءة نعيمة قائلة إن نعيمة «هو أحد الذين سيبقون نكرات» (ص ٨٧). ورغم زيارتها لبنان (١٩٣٩) ومشاهدتها الغرفة الحقيرة التي ولد فيها جبران فإنها تحدثت عن مربية وهدايا بينها نسخ أعمال «ليوناردو» (ص ٧٨).

وحاوي مدرك أيضاً أن جبران كان يمارس الدعاية الذاتية (self - advertising) مع كل معارفه دون استثناء، وكأنه ـ أي جبران ـ لا يعترف بالخصوصية في أي علاقة من علاقاته الشخصية، بل «يشعر دائماً أنه في عراء العمومية»، وأنه في ممارسته فنَّ عرض شخصه على صورة نبيِّه قد اتخذ أوضاعاً مشرقية غرائبية شتّى: فكان يظهر «على هيئة ناسكٍ نحيل يتّشح بالسواد، يحمل في يده مسبحة طويلة، ويحرق البخور أمام آلهته.. ومن هنا كان يستحيل أن يدركه قارئه بوصفه باحثاً عن متع هذا العالم» (ص ٦٩).

وقد تعمد جبران «إعادة تشكيل ماضيه وتجميله كي يعطي الانطباع بأن قدره هو الذي قدر له أن يكون ما أصبح بالفعل: نبياً ـ شاعراً ورساماً موهوباً» (ص ٦٩).

ويفنّد حاوي مزاعمَ جبران الإعلانية حول حصوله على أمجاد لم تكن متاحة له في يوم من الأيام، مثل زعمه «عضويته في جمعية الفنون الجميلة الفرنسية» والحصول على «عضوية شرف في جمعية الفنانين الانجليز»، والزعم أمام كاتب أميركي أنه «يتحدر من أسرة هي الأعرق في فن الموسيقى في الريف اللبناني كله».

ويدحض زعمَ جبران أنه التقى الفنان العالمي «رودان» وأن الأخير ذكر جبران كتابه. ولا يشير إلى نعيمة الذي كتب في مذكراته أن جبران التقى «رودان» ولكن في صحبة أساتذة له وتلامذة زملاء قاموا بزيارة «رودان» في محترفه، وأنهم «قضوا بزيارته نحو ساعة خالها جبران دقيقة»[1] وأن جبران سمع «رودان» يمتدح «الفنان والشاعر الانجليزي الغريب «وليم بلايك» (١٧٥٧ ـ ١٨٢٧). ويتحدث كيف أنه كان يرى رؤى ويسكن بخياله عوالم غير عالمنا الأرضي، وكيف أنه لم يكن مجنوناً كما وصف وإنما «عاقلاً بين مجانين» (نعيمة، المرجع المذكور، ص ١١٢). ويقول نعيمة إن جبران «انصرف من عند رودان وقد نسي رودان وامتلأ دماغه وخياله وكل وجدانه بشخص واحد ـ وليم بلايك ـ الذي راح يلتهم ما وقع تحت يده من أعماله كما يلتهم الجائع رغيفاً من الخبز.»

(١) نعيمة، المرجع المذكور، ص ١١٠.

إنَّ حاوي يوحي لقارئه بأنَّ الاكتشاف هو اكتشافه، وينتقد نعيمة لأنه شدَّد، كما يقول، على تأثير نيتشيه في جبران، ويفنِّد زعمه بأنَّ مسيح جبران جاء على صورة نيتشويّة، ويقارن بين حلوليّة جبران و«بلايك» الروحانية، وإلحادية نيتشيه، ليثبت أولوية الأول وأسبقيتَهُ في وعي جبران. وهذا يثبت النهج الانتقائي الذاتي الذي اتبعه حاوي في مقتربه من نعيمة كشخصية ومؤلف.

أما فيما يتعلق بما تكشف لحاوي من ثنائية في الشخصية الجبرانية التي تمجد البسطاء والفقراء من جهة، وتلبس في تفكيرا التمني تيجانَ أصحاب القصور في جهة ثانية، وتمتدح الصدق والعفوية والطبيعة والطبيعيين من جهة، لكنها تمارس «فن» الدعاية الذاتية الناقض لكل تلك الفضائل من جهة ثانية، فإن حاوي يتقبل تلك الثنائية وكأنها تتعدى مقاييس الخير والشر الخلقي لتجد تفسيرها الوضعي بوصفها رد الغريب على مجتمع يغرِّبه.

ويبدو أن حاوي لم يطَّلع على رسائل جبران إلى «ماري هاسكل»، أو أنه كتم ما تذيعه بعض تلك الرسائل من انفصامية مرضية عانتها شخصيةُ جبران، كما تدلنا الرسالة التي يقول فيها:

> **أبلغتُ شعبَ لبنان أني لا أرغب في الرجوع إلى الوطن لاستلام زمام حكمهم؛ فقد طلبوا إليّ ذلك. وتعلمين يا ماري أني مريض بحب الوطن، فقلبي يتوق إلى تلك الروابي والأودية. إنّما الأفضل لي أن أمكث هنا عاكفاً على علمي.**[1]

من الواضح أن جبران عانى انفصامية القول والمسلك، وحبَّب إلى الناس ما لم يكن يطيق، وعبَّر في أحلام اليقظة عن رغائب (كتمتها كتاباته) في الثروة والشهرة وعظمة السلطان ولذّات الجسد. ومن الواضح أن نعيمة لم يقتل جبران، وإنما كان جبران الشخص «قتيلَ الشوق والتفريق» على حد تعبير نعيمة. والبارز أن حاوي في نقده لجبران يتقبل ثنائيته لكنه يُسخّف أفكاره وعواطفه، ويكفر بريادته اللغوية وجماليته التعبيرية، ليجمِّل شخصه الخلقي، كقوله

(١) **نبيّ الحبيب**، رسائل الحب بين ماري هاسكل وجبران (بيروت: الأهلية للنشر والتوزيع، ط ١)، ص ١٤٠.

مثلاً إنّ جبران كان يعتبر الفن «روحاً قدسياً» وأنه لم يسقط أبداً في تجربة البيع والربح كما سقط صديقه يوسف الحويك. لكن قارئ كتاب الحويك يسمع أصوات تجار الفن يتحدثون عن «رغبة جبران في استغلال مواهبه»[1] ويسمع جبران نفسه يقول ليوسف الحويك رداً على سؤال الأخير عن سر حماسة جبران للكتابة:

> أذكر أني عندما بدأت «أخرطش» كما يفعل الأولاد حتى في ذلك العهد المبكر ـ كنت أحلم في أن أبيع رسومي وأربح منها. وكذلك كنت عندما أطالع قصة طريقة يحفزني دافع قوي لكتابة القصص، وأنا اليوم أؤمل بأن كتاباتي ستغلّ عليّ يوماً.[2]

بين السير الثلاث التي عرضها حاوي ينال كتاب جبر مرتبة الأوّليّة بين نعيمة، الذي حاول اغتياله، وبربارة يونغ التي زعمت اكتماله. فقد توفر لـ «جبر»، كما يقول حاوي، مادة معرفية غزيرة عن جبران، كما أن مقتربه لم يكن أخلاقياً وإنّما كان تاريخياً سردياً يعرض النشأة والبيئة وروح العصر ليبين أثر هذه العوامل في تكوين الشخصية النفسي والأدبي. وهذا ما يجعل الكتاب «أول سيرة ذاتية تستجيب لمتطلبات الدراسة الأكاديمية الحديثة» (ص ٨٠).

لكن «جبر» ارتكب، في رأي حاوي، خطأين كبيرين على الأقل:

الأول نقله عن كتابي نعيمة ويونغ «دون تحرز.» والثاني كتمُ حقائق تتصل «بالهمّ السوري» عند جبران و«عروبته الثقافية»، وذلك، في رأي حاوي، لتعارض الاعتبارين مع معتقد جبر في القومية اللبنانية.» (ص ٨٠)

جبران في مرآة خليل حاوي

بعد هدم الصور الثلاث التي قدمتها سِيرٌ ثلاث اختلفت حول الشخص الواحد، يبدأ حاوي إعادة ترميم الصورة بما يتفق والحقيقة كما يعد قارئه، فيقسم المراحل الفكرية التي مر بها جبران إلى ثلاث:

١ ـ مرحلة الصبا التي تنتهي في العام ١٩١٤، وهي مرحلة الثقة ببراءة الطبيعة الأصلية للإنسان كما تتجلى في الفقراء البسطاء الأقرب إلى الطبيعة، مترافقةً مع إيمان تفاؤلي بقدرة الكلمة على الفعل في العالم.

٢ ـ مرحلة الشباب و«الأرواح المتمردة»، وهي مرحلة الثورة والإحباط والدعوة إلى «الإنسان الأعلى» تحت تأثيرنيتشيه وربّما دارون أيضاً.

٣ ـ مرحلة ثالثة هي مرحلة المصالحة مع الوجود على قاعده الإيمان بحلولية تفاؤلية وعدالة كونية تنظمها إرادة عليا خفية لا تترك مكاناً للصدفة العشوائية. وذروة هذه المرحلة كانت كتاب **النبي** (ص ١٩٤).

لكن قارئ أطروحة حاوي يلاحظ ما يعانيه من صعوبة في تطويع المزاج الجبراني لهذا التحقيب المدرسي. ذلك أن الحدَّ غيرُ بيّنٍ بينَ المرحلة الأولى (وتقع ضمنها قصّتا «يوحنا المجنون» و«خليل الكافر» الهادرتان ضد السلطتين الكنسية والإقطاعية) والمرحلة التمردية الثانية. كما أن مرحلة المصالحة مع الكون وقبول الوجود كما هو لكونه من صنع العقل الكلي تبعتها مرحلةُ «الأفكار السوداء» والتحول عن المعتقد القائل بأن الخير هو الجوهر في طبيعة البشر، إلى الاعتقاد المضاد بأن «الشر هو الجوهر الكامن في طبيعتهم» (ص ٢١٢) وأن شراسة الهجوم الكهنوتي عليه أسهمت في هذا التحول.

وتبدأ مهمة الناقد الحقيقية حين يتصدى حاوي لرصد القيمة الفكرية والجمالية لجبران ويتابع الروافد الفكرية التي كان لها أثرٌ تكوينيٌّ على ذاته وعياً وإبداعاً.

ولقد ألمعنا الروافد إلى أثر الشاعر البريطاني وليم بلايك. لكن رومانتيكية جبران تعُود، في رأي حاوي، إلى أيام الصبا حيث درس في مدرسة الحكمة نصوصاً أدبية لـ«أديب اسحق» و«فرنسيس مراش» «اللذين كتبا عن الطبيعة والمجتمع بروح روسو، وهذا الأخير شكّل العمق الأعمق لبنية جبران الثقافية وليس الإنجيل». (ص ١٦٩)

كما رفد هذا التيار الرومانتيكي معاصرون لجبران أمثال فرح أنطون وأمين الريحاني ونجيب حداد وأسماء أقل شهرة، لكن هؤلاء امتازوا عليه في أنهم«جمعوا بين رومانسية روسو الطبيعية وعقلانية الفلاسفة ووضعيتهم» (ص ٥٦)، وفي أنهم كانوا «مصلحين عقلانيين وعملانيين في حين كان جبران عاطفياً ورومانتيكياً» (ص ١٦٧). وهكذا يؤكد حاوي على أسبقيةٍ وأولويةٍ فكرية لأدباء القرن التاسع عشر الذين أسسوا ورسخوا تقليد الثورة على الإقطاع والكهنوت قبل جبران، وأن ثقافة سابقيه كانت، في رأيه، أكثر نضجاً وعمقاً وإحاطة لأن ثقافة جبران الرومنتيكية افتقرت إلى التوازن نتيجة مزاجية جبرانية كانت تضيق بأي مؤلف لا يقول لها ما يتفق وميولها. وهكذا يسفّه حاوي كل الذين تحدثوا عن ريادة جبران الفكرية أو الرومنتيكية؛ ذلك أن جبران يشكل «تطوراً طبيعياً لمسار نهضويي القرن التاسع عشر البادئ بـ «أحمد الشدياق»

(١) يوسف الحويك، ذكرياتي مع جبران (بيروت: مؤسسة نوفل، ط ٢، ١٩٧٩)، ص ٥٤.

(٢) المرجع نفسه، ص ٦٣.

وشقيقه أسعد، بل إنه يتصل بحبل سرة خفي أوله في القرن السابع عشر وفي عهد فخر الدين «أول رجل من رجالات العصر الحديث» (كما يقول فيليب حتّي). ذلك أن التقليد الأدبي المسيحي قد بدأ يتخذ شكله المحدد في مطلع القرن السابع عشر.» (المقدمة) ولا ريب أن حاوي يتحدث هنا عن عملية الحضور الإرسالي الغربي التنويري في جانب والتغريبي في جانب آخر.

إضافة حاوي إلى الأدب المقارن

يعطي حاوي أفضل ما عنده في الفصلين السادس (١٧٨ - ٢١٤) والسابع (٢١٥ - ٢٤٣) حيث يتابع بمنهجية الأدب المقارن المؤثرات الرومنتيكية الغربية في مبتدئها الألماني وتجلياتها الانجليزية الثرية التي دخلت عنصراً تكوينياً بارزاً في تكون الرؤية الجبرانية. ومع الألمان (ويسمي منهم «نوڤاليس» و«هولدرلين» وغوته الشاب، وريلكه)، تبدأ الرومانتيكية الغربية في التأصل. لكن الإشراقي أفلاطون هو أصل الأصول الرومانتيكية كافة. وأثر الفيلسوف الإغريقي بادٍ في الأدب الأوروبي الرومانتيكي، خاصةً في تجليات مفاهيم الحب والموت والتقمص والروح الكوني الذي ينسج علاقات البشر والمصائر على منواله دون أن يترك للصدفة العشوائية مكاناً على ملاعب وجود هو من فيضه وحياته من حلوله. وهذه المفاهيم الأفلاطونية والأفلوطينية ليست غريبة على طبع السوريين القدامى، كما يؤكد حاوي، مشيراً إلى المفكر الصوري الأفلوطيني بورفوريوس Porphyry، مؤكداً أن «هذا الميل السوري الذهني إلى الأفلوطينية يتمثل في جبران بشكل نموذجي.» (ص ١٦٠)

ويغرف جبران من الرومانتيكيين الانجليز، ويسمي حاوي منهم إضافة إلى بلايك (أهم مصادره الأدبية) «شلي» و«وردزورث» و«كيتس» (Keats). فعن الأول أخذ فكرة الشاعر - النبي (التي عبر عنها أيضاً الايرلندي «ييتس» (Yeats) والألماني ريلكه) وعن «كيتس» أخذ جبران مفهوم «مماهاة الحقيقة بالجمال والجمال بالحقيقة» كما أن النزوع إلى الموت - وهو أقصى درجات الهروب الرومانتيكي من الواقع، بوصفه نزوع الروح إلى الانعتاق من مادة الجسد وترابية الأرض - موجود عند «شلي» و«كيتس».

ويتوقف حاوي عند أثر الهندوكية الباهر على جبران، وهي التي شكلت «أنجح الغزوات الفكرية لأميركا خلال العقدين الثاني والثالث من هذا القرن» بشهادة كتّاب أميركيين تحدثوا عن «هندوكية تغزو أميركا» (ص ١١٢). وما كان لهذا الغزو أن ينجح لولا وجود جذور محلية للفلسفة الهندية تمثلت في حركة «التوحيديين» وفي الجهد الذي بذله الشاعر الأميركي أمرسون Emerson لإحياء الهندوكية في القرن التاسع عشر. وعن هذا الأخير أخذ جبران فكرة «وحدة الأديان كافة» (ص ١٦٠) وربما تكون فكرة «الحب الكوني» مأخوذة عن الهندوكية لا عن الإنجيل، وإن كان جبران وجد تأكيداً لها عند «روسو» وغيره من مفكري الثورة الفرنسية الذين حاولوا مصالحة الفكرة القومية مع مبدأ الأخوة الإنسانية» (ص ١٥٩).

ويستخلص أن المؤثرات الصوفيّة في جبران مصدرها الادب الأميركي المتأثر بالهندوكية، لا الشرق. ويفوت حاوي إدراك أصل فكرة «وحدة الوجود» في الهندوكية، ويفوته أن يظهر القواسم المشتركة بين الهندوكية والمسيحية في عريها الصوفي. وهو يفسر شهرة جبران في المهجر الأميركي في ضوء انتشار الهندوكية على مستوى شعبي، ومن هنا فإن جبران كان، في رأيه، يتحدث إلى جمهور متقبل لأفكاره التي يألفها، وأن شهرة جبران بالتالي هي «شعبوبة لا أدبية، وهذا يفسر، جزئياً، لماذا لم تحظ أعماله، رغم شعبيتها في الولايات المتحدة باهتمام النقاد الأدبيين الأميركيين الجديين، ولماذا لم يظهر اسمه في كتب صدرت عن الأدب الأميركي.» (ص ٢٨١) ويضيف أنه «اكتشف أن محبي جبران الانجليز والأميركيين الذين عرفهم كانوا يعانون مصاعب التكيف.» (ص ٢٨١)

نقد الرؤية الجبرانية

يخلص حاوي من دراسته إلى نتائج تنزع عن جبران سمة الريادة غير المسبوقة في حقلي الفكر والأدب. ويركز نقده على رؤية جبران العدمية للحضارة بما هي مدينة ومدنية وحياة اجتماعية.

إن جبران «لم ينقض الحضارة الغربية بحضارة شرقية الروح كما اعتقد البعض» يقول حاوي، وإنما اعتبر الحضارة «شجرة عفنة» بالمطلق (ص ١٨٥)، ورأى إلى الحضارة المعاصرة بوصفها «حادثاً طارئاً»، وتراءى له المجتمع في صورة «رجل مريض يقتل طبيبه» (ص ١٨٦)، وضاقت عدسة رؤيته الاجتماعية بحيث لم تتعدَّ الجماعةُ في نظره دائرةَ النخبة الروحيّة المغتربة، وهذه النخبة لا يمكنها أن تقيم مملكتها على أرض هذا العالم، بل إنها تتراجع عنه إلى مسيحية بدائية أو طبيعية روسوية (نسبة إلى روسو). وإيمان جبران بالإنسان الحي هو إيمان بالفرد وقدراته، وهو المتجذر في التراب، على أن يحمل زهرة الله في الغصن الأعلى من الشجرة. وحضارة العصر ليست سوى عتبة في معراج يقود، هو الآخر، إلى المطلق (ص ١٨٧).

وإنسان جبران ونخبته ورؤيته، التي يتصالح فيها روسو والمسيح على أرض البدائية الطبيعية، لا تنهض، في رأي حاوي، إلا على أنقاض الحضارة ونهايات المدن. إنها رؤية عدمية بطلها متمرد مهزوم يائس، وأحرارها مجانين، ومصلحوها من أمثال يوسف فخري «سوداويون فقدوا الأمل في مستقبل البشرية وفي تاريخ يتقدم، وقد

تراجعوا - وهم المكسورون في أكثر من موضع - إلى حياة نسكية تمدهم باليقظة الروحية»، يقظة الذات لا نهضة الجماعة. وهؤلاء المتيقظون يتساءلون، كما يفعل يوسف فخري، عمّا إذا كانوا «هم الغرباء عن العالم حقاً»، «أم هو العالم الذي يشتمل كل الآخرين ممن يقيمون في منازل بنتها الحياة لي وأعطتني مفاتيحها.» (ص ١٨٦)

والنبي الذي يعتبر «أفضل ما كتب» يفتقر إلى المسؤولية الثقافية والاجتماعية التي تبقى «المسألة الأهم» ومن منطلق المسألة الأهم يدين حاوي نبيّ جبران بوصفه كتاباً «رجوعياً» لا نضج فيه ولا يسوّغ لصاحبه ادعاء النبوة أمام محبيه في لبنان والمهجر .(ص ٢٨٠). «لقد فقد جبران علاقة القربى مع التاريخ والواقع» يقول حاوي، وهي علاقة كانت منعقدة في المرحلة الأولى من حياته، غير أنها انقطعت بفعل الهجرة إلى أميركا والإقامة فيها». وليست هروبيته الرومنتيكية سوى التعبير عن مخرج وهمي من واقع عجز عن حل تعقيداته؛ فلا هو استطاع التفهم والتكيف، ولا هو استطاع الفعل والتغيير. «وقد سقطت رؤية النبي لأنها معادية لكل حضارة، ولأنها تنبأت بنهايات المدن، وتمنّت تدمير الطائرات.» خلف هذه الرؤية العدمية تقع ثقافة جبران التي «افتقرت إلى الشمول والإحاطة والتوازن» (ص ٩٨). وعدم توازن الرؤية ناتج بدوره عن مزاجيّة انفعالية لم تكن لتحتمل قراءة أي كتاب لا يتفق مع الميل والمزاج، كما يقول حاوي ناقلاً عن يوسف الحويك.

ويذهب حاوي إلى القول إن جبران الذي شغله هاجس توحيد بني قومه، لم يتمكن، رغم جدية هذا الشاغل، من تصوّر وحدة قومية تقوم على أساس علماني. وهذا يفسر احتفاظ خطابه الاستنهاضي بالمصطلح الديني، كما نجد في مقالة موجهة «من شاعر مسيحي إلى المسلمين» عام ١٩١١، وفيها يحذرهم «من أن الدولة العثمانيّة ستدمّر الإسلام» (ص ١٥٧). ويرى حاوي أن فكرة جبران عن توحيد المسيحيين والمسلمين تأتّت من قناعته بوحدة الأديان التي تعلمها من أمرسون (ص ١٥٨). كما أن خطابه إلى الدول الاستعمارية كان يتوسل الدين وسيلة «إلى انتصار روحي على قلوب المعتدين والمستبدين» يميت فيهم الأهواء غير المسيحية، وأن صورة الخلاص الدنيوي كانت دينية في التحليل الأخير، تتم عبر «تدخل قوة المسيح الروحية لتقتل الحيوان في قلوب الرومان الجدد» (ص ١٥٩).

نبي بلا رسالة وأديب ولا ريادة

في مسألة تحديد موقع جبران ومكانته في تراثنا الأدبي، يؤسس حاوي نقده على قاعدة رفض موضوعة نبوة جبران أو ريادته الأدبية، تماماً كما رفض فكرة أصالته الفكرية، ناقداً النقاد الذين لم يعتنوا كما يجب بإبراز دَيْن جبران لمن سبقه وعاصره، ولو فعلوا لأدركوا أنه لم يكن أصيلاً في فكره وأدبه بالقدر الذي تصوَّره المُعْجَبُون به. والحقيقة هي أن ميخائيل نعيمة (الذي اتهمه حاوي باغتيال المثال الجبراني) هو الذي أطلق الموضوعة القائلة إن الأدب العربي العصري كان قبل جبران «أدباً موميائياً» فائتاً، وكان د. جميل جبر بين الذين تبنّوا هذه الموضوعة. كما أن حاوي ينتقد كتابات نقدية خطها مارون عبود، والياس أبو شبكة، وسامي كيالي، وجميعها قصرت في تبيان مديونية جبران لأدباء النهضة في القرن التاسع عشر الذين ثاروا على الكهنوت والإقطاع. ولو أتيح لحاوي أن يقرأ امتداح أدونيس وخالدة السعيد في كتابيْ **صدمة الحداثة وحركية الإبداع** لطالهما نقد شديد. ذلك أن لغة جبران في رأيه «ليست جديدة بالكامل وإنما خطت خطوة إضافية في اتجاه خطه سابقوه من الكتاب المسيحيين منذ القرن السادس عشر(؟) حتى البستاني ومراش في القرن التاسع عشر» (ص ٢٥١).

ونقد حاوي لغة جبران والشكل الفني أو بالأحرى غير الفني الذي اتخذته قصصه يستغرق فصلاً مطولاً. وفي مسألة اللغة رأى أن «عزوف جبران عن التعابير النثرية والجدل العقلي كان يمنعه من تطوير أفكاره للوصول إلى وحدة جيدة الحبك، وفي مرحلة لاحقة يصبح أحياناً غير مبالٍ بوحدة الشكل والمضمون» فينحدر العمل إلى مجموعة غير متماسكة من الملاحظات حول موضوعات شتى.» (ص ٢٤٥).

أما عن الشكل القصصي فإن جبران اختار الكتابة بأسلوب «اللاشكل» (The formless form) الذي ميّز كتابات الرومانتيكيين عموماً، وذلك لأنه يعطيه مجالاً أوسع لإلقاء «مواعظه». ويستخلص «أن الواعظ تغلب على الشاعر الغنائي وقطع نشيده» (ص ٢٨٢).

ماذا تبقى لجبران بعد هذه العاصفة النقدية التي هزت جذور الدوحة الجبرانية؟ يبقى كلمات قليلة تشير إلى مزايا متواضعة كالقول أنه «صَقل اللغة» وعزز تقليدَ تعلق اللبنانيين بالحرّيّة، وأدخل قصيدة النثر (خاتمة الأطروحة ٢٧٨ - ٢٨٣). والادعاء الأخير ينازعه عليه أمين الريحاني كما نعرف.

جدلية الواحد والمختلف بين جبران وحاوي

وهكذا استنقذ حاوي في أطروحته جسدَ جبران (شخصه) من سكين نعيمة، كما توهم وأوهم، ليغتال مثاله الأدبي وروحه الفكري وجماليته اللغوية، التي كان نعيمة أكبر المبشرين بها. ولا يستطيع الباحث إلا أن يفترض وجود إزدواجية تجاذب وتنابذ وسمت عمل حاوي البحثي وقلما تأتّى التجاذب، بالإضافة إلى العوامل والروافد

الثقافية والسياسية التكوينية التي ذكرنا، من وجدانه السوري ذي الاستعداد الذهني لتقبل الأفلاطونية والأفلوطينية منذ القرن الثالث للميلاد كما يلاحظ حاوي. وأدب النهضة يؤكد حلوليّة وصوفيّة ورومانتيكيّة هذا التوجّه. من هنا يأتي حاوي، هو الآخر، في سياق هذا التيار، ويقيم مع جبران في وعي جماعي باطني واحد صعدت منه الرغبة في الكتابة عن جبران أصلاً.

وفي مقابل هذا القطب الوجداني الجاذب، قام قطب سالب باعد بين الباحث (حاوي) وموضوعه (جبران)، وقوامه ثقافة غربية عصرية عقلانية عملانية نفعية مكتسبة ترافقت في الخمسينات مع إيمان بعروبة قومية وثقافية ذات حد كفاحي حاسم. وبهذه المقاييس فقد جبران بريقه وأبعاده وحجمه. كما يمكنني أن أفترض أن نقد حاوي الجارح لميخائيل نعيمة ناجم عن الاعتبارات ذاتها التي انتقصت من قيمة جبران، أي عن كفر بالتيار الصوفي والرومنتيكية الهاربة من ضجيج نهار العالم إلى مهرب ما في جبل أو ليل يستجير الهارب بهدوئه وعتمته وأحلامه من هول النهار، ويقذف العالم برؤيا تتنبأ بنهايات المدن، فلا يبقى على شاشة الوجود سوى «مرداد» يصعد عارياً من الرغبات والحاجات إلى حيث يستوي الإنسان المخلوق على عرش الخالق.

هكذا تكلم شعراء أنبياء ومتصوفون كماليون بينهم«وليم بلايك» أهم الذين تعلم جبران منهم. وكتاب إيليا حاوي عن أخيه خليل يؤكد لنا أن قراءة حاوي لوليم بلايك «أفقدت كتاب النبي (الذي كان خليل حاوي يعتبره أفضل كتب جبران) أهميته، ثم إنَّه مال عنه في مراحل لاحقة، وكانت نفسه قد عرفت تجارب أغنى وقرأ «وليم بلايك» فتضاءل قدر الكتاب والنبي في نفسه»[1].

ويقول لنا كتاب إيليا حاوي أيضاً إن خليلاً «كان قد فقد حماسه الأول لكتب جبران، وكانت قد انطفأت نارها في نفسه وغشيها رماد كثير»[2]. حدث ذلك قبل أن يبدأ كتابة الأطروحة. وهذا يضيء أحد أبعاد القطب السالب. ثم يمضي إيليا حاوي ليحدثنا عن تجارب اليقين والإلحاد بمعانيهما الدنيوية ـ الدينية الأوسع التي دخلها خليل وخرج منها مراراً، «لكن العقيدة (القومية السورية) القديمة تلبثت مُتَغَوِّرة في وجدانه وفي أعماق لاوعيه، وهي التي ترفده بالمواقف وترصد العواطف ويكون في أعماق لجتها، وإن خيل إليه أنه خرج عليها»[3] وهذا يضيء أهم جوانب القطب الجاذب الذي أكدت عليه.

(١) إيليا حاوي، المرجع المذكور، ص ٣٢٠.

(٢) إيليا حاوي، المصدر ذاته

(٣) نفس المرجع، ص ٤٧٠.

وعودة إلى ديوانيْ خليل الشعريين **نهر الرماد** و**الناي والريح** تبين مدى القرابة الروحية العميقة بين جبران وحاوي، قرابة تنعقد أواصرها في ليل الوعي الباطن لينكرها الوعي الظاهري المكتسب من ثقافة الآخر الغربي في صبيحة النهار الحضاري الذي تشرق فيه الشمس من الغرب. وأزعم أن بالإمكان القيام بدراسة أدبية مقارنة موضوعها الأديبان المتشابهان في التكون النفسي والرؤيوي تشابهاً فرضته الروافد الثقافية المشتركة التي ألمعتُ إليها والوعي الجمعي والاستعداداتُ البيو ـ نفسية.

إن جبران الذي يرفض أن يقايض «فرخ نسر واحد بكل دجاج الأرض»، هو خليل حاوي الذي يحاول أن «يُخرج فرخَ النسر من نسل العبيد». وجبران الساخط على بني أمته المتسربلين باسمال التقاليد الذليلة يتردد صدى سخطه في نار يستنزلها حاوي على «نسل سدوم»:

وليمت من مات بالنار وبالطوفان
لن أبكيك يا نسل سدوم...

والشكوى الجبرانية من الحضارة والمدينة تتردد في أكثر من قصيدة عند حاوي، رغم إدانة الجانب الواعي من وعي حاوي لرؤية جبران المعادية للحضارة العصرية:

مدخنات الفحم تعوي من محطات القطارْ
والبخار
وضباب كالح ينبع من صوب البحارْ
كلها تغزل حول الجسر، حولي افعوانا، اخطبوطا
وسخ الأظفار، أشداقاً رهيبة

يقابل رفض حضارة الغرب رفض لسكونية الحضارة الشرقية حيث الدرويش كائن نباتي قابع في مطرحه. أي أن حاوي ينقد مثل جبران الحضارتين. والهروب الرومنتيكي إلى راحة أقصى بعدها الموتُ موجود في شعر حاوي كما عند كبار الرومانتيكيين الذين نعى عليهم «هروبيتهم»:

متعب أنت وحضن الماء
مرج دائم الخضرة
نيسان، أراجيح تغني وسرير
مخملي اللين، شفاف، حرير

إلى أن يبلغ حاوي حدّ التمني بملاشاة الجسد المتعب في سرير ـ مائي بلا قاع:

متعب، ماء دورا
وتلمست حديد الجسر
كان الجسر ينحل ويهوي
صور تهوي وأهوي معها

أهوي لقاع لا قرار
وتلمست صديقي أين أنت
كيف غاب
الضباب الرطب في كفي وفي حلقي
ضباب
ربما عادت إلى عنصرها الأشياء
وانحلت ضباب

وعند جبران وحاوي أيضاً وأيضاً تتعاقب موجات الأمل والخيبة، الدمعة والابتسامة، الرضى والتمرد الغاضب، المسيح منبعثاً وأدونيس في لحظة الخلق والتجديد، والنبي الغاضب القابض على سلاح الرعود والعواصف.

من نسل سدوم و«الشرق القديم» يخرج صبية وفتيان «يعبرون الجسر إلى الشرق الجديد»؛ والصبية والفتيان يذكّرون بمفهوم الفتوة الحية المحيية الذي تلمسه حاوي في أطروحته عن جبران حيث تترادف الفتوةُ والشباب مع الحياة الطليقة من كل قيد، الجارفة في مجرى نهرها الهادر ذلك الطفل التقليدي (الشرقي) الذي يولد «خفّاشاً عجوزْ» لسريان التقليد العبودي في مجرى دمه.

وقبل وبعد فإن حاوي، مثل جبران، يدعي النبوة والرؤيا النبوية وإن أنكرها على جبران:

واليوم والرؤيا تغني في دمي
برعشة البرق وصحو الصباح
وفطرة الطير التي تشتم
ما في نية الغابات والريح
تحس ما في رحم الفصل
تراه قبل أن يولد في الفصول
تفوّر الرؤيا، وماذا
سوف تأتي ساعة أقول ما أقول

وقد لاحظ حاوي سوداوية الرؤية الجبرانية إلى «التاريخ السوري» (ص ١٤٠) ولأنه انتهى إلى الرؤية ذاتها للتاريخين: السوري والعربي، قطع الانتظار، وغادر. . بقرار.

عن
خليل حاوي
وشعره

شهادات متباينة في مسألة صعبة

عبد الرحمن الحلبي(*)

شعر خليل حاوي جميل جذّاب مغرٍ، يشدّك إليه شدّاً. ولكنه يمنعك من الدخول في عوالمه ما لم تكن على قدر كبير من العناد والصبر والوعي. ذلك لأنّ عوالمه الكامنة فيه غير ظواهره المعلنة. ثمّ إنّ عوالمه لا تدرك بالسهولة واليسر اللّذين نجدهما في قراءة هذا الشعر.

تحسّ خليل حاوي شاعراً يحمل همّاً وطنيّاً وقوميّاً يكاد يطغى على همومه كافّة فيتجاوز بذلك كثيراً من الشعراء الذين درجنا على تعريفهم بـ«القوميّين». وتحسّه شاعراً طبقيّاً ينتمي إلى سكّان القاع في الأرياف وحواري المدن، فيتجاوز بذلك كثيراً ممّن درجنا على تسميتهم بـ«الأمميّين». وستحار كيف تدلي بشهادتك في مسألة كهذه.

تسمعه يحثّك على عبور «الجسر» على جسده إلى شرق يريده جديداً. وتراه في الوقت ذاته يمعن في شرقه تشريشاً وإيغالاً في الأعماق. يضرب «القيصر بالفرس» عبْر بدويّ، ويستحضر «السمر الطّوال».

تجده مع المرأة الموروثة وتراه، في الآن ذاته، يسعى إلى المرأة المتصوَّرة. وعند الإدلاء بشهادتك تقف متلعثماً بين «عشتار» بابل و«نينا» بيروت العابرة إلى باريس وامرأة «لعازر» و«شجرة الدرّ»، وبينهنّ تلك التي «تموت على انتظار».

وحين رحل، مختاراً، عن هذه الحياة في أحد أيّام حزيران البيروتيّ للعام ١٩٨٢ تركنا نتخبّط في تفسير رحيله. قال بعضنا، وأنا منهم إنْ لم أكن أسبقهم: «لم ينتحر ولكنّهم نحروه». وقال بعضنا، ولست منهم: «كان الرجل عُصابيّاً فانتحر». وقال بعضنا، وما أنا منهم: «كان انتحاره انتحاراً فنّيّاً». وقال آخر، وآخر، وآخر.. رغم أنّهم يعرفون من هو صاحب **نهر الرّماد والنّاي والريح وبيادر الجوع**... أي من هو صاحب فلسفة الانبعاث. لكنّ هروبه إلى اللاّمكان ظلّ يشغلني.

قبل أن يُصنِّف خليل حاوي هذه الآثار الجليلة، كان قد خبر الحياة التحتيّة لكلّ من المدينة والقرية على حدٍّ سواء. فمذ رأت عيناه النور في أوّل أيّام العام ١٩٢٠ في حيّ المعصرة في ضهور الشوير كان يلتقي والده أو يلتقيه والده لماماً، حيث كان ذلك الوالد عامل بناء. وحين أقعد المرض الوالدَ عن العمل، اضطُرّ خليل إلى ترك المدرسة والخروج إلى ميدان الحياة.

اشتغل إسكافاً عند أكثر من ربّ عمل، ولكنه أصيب نتيجة الإرهاق بوجع في المعدة فترك مهنة الإسكاف ليغدو عامل «باطون»: يحمل الطين الاسمنتيّ براحتيْ شاعر ليكسو به الأبنية الشاهقة. ويومها تحوّل اسم خليل حاوي من «الإسكاف» إلى «المليّس» أو «الطيّان».

بيد أن خليلاً «الطيّان» لم ينقطع عن القراءة رغم المشقّة الجسديّة التي كانت تستعمر عوده الطريّ. وعلى ضوء قنديل الكاز كان الفتى يسهر مع الكتب المدرسيّة. حتّى إذا قام أهل ضهور الشوير بمظاهرة يطالبون بها بـ«الإعاشة»، كتب لهم أهزوجةً يُردِّدونها في مسيرتهم تلك. تقول:

بدنا قمح بدنا طحين
بدنا ناكل جوعانين
ما عنّا شغل ماشي
ومحرومين الاعاشة
وصرنا متل الْفراشة
اللّي جوانحها مقصوصين

ومنذ ذلك اليوم سمع الناس بخليل حاوي كشاعر شعبي. وظلّ خليل يتنقّل من مهنة إلى أخرى [إسكافيّ، طيّان، عامل في المياه وحفر الآبار، صانع عند تاجر أخشاب..] إلى أن انتهى به المطاف إلى طالب في مدرسة الشويفات ثمّ إلى طالب دراسات عليا في «كامبريدج» وأطروحة بعنوان «العقل والإيمان في الفكر الإسلاميّ» فأستاذ لمادّة الفلسفة الإسلاميّة.

في **نهر الرّماد** سجّل الرفض، موقفاً، من معطيات الاستهلاك، واتّخذه منهجاً في رفض الدرْوَشة والموروث الثقيل. حتّى لقد سخّر الرّيح في شعره اللاحق لتكنّس الرّمادَ فيتحوّل نهره إلى نهر للحياة.

بهذه المسؤوليّة حمل خليل همّ هذا الوطن، وبمسؤوليّة المثقّف المقهور حمل همّ إنسان هذا الوطن. كما أخذ يعي ـ بالمسؤوليّة ذاتها ـ وجوده كإنسان عربيّ معاصر خلال تململات تغييريّة أخذت تحتلّ مساحات

(*) نصّ ندوة عن خليل حاوي أدارها الأستاذ عبد الرحمن الحلبي في سوريّا.

واسعة من الوطن العربيّ [ثورة الجزائر، تأميم قناة السويس، الوحدة الحلم بين قطرين عربيّين باعتبارها نواة الوحدة العربيّة، ثورة ١٤ تموز في العراق]. ولم يشأ هذا الإنسان أن ينفصل عن الأحداث الجسام التي عصفت، من ثمّ، بوطنه هذا، منها انفصال سورية عن مصر في بداية ستينات العشرين ومنها هزيمة حزيران في بداية النصف الثاني من هذه الستينات ـ وهي جميعاً خطوات حثيثة للوصول إلى الجرأة الاسرائيليّة في افتضاض العواصم العربيّة وجرّها من جدائلها كما السبايا إلى أيّ ماخور تشاء.

لم يكتب خليل حاوي هذا بالخطّ الأحمر العريض، غير أنّ كلّ صورة شعريّة لديه كانت تقول هذا وأكثر. وقد انتهى ديوانه الشعريّ العظيم في اليوم السابع من حزيران للعام ١٩٨٢ بأقسى وأعتى الصور الشعريّة التي أبدعها خيال. طَلْقةٌ، طلقتان. قطرةٌ حرّة من دماء آمنت بالانبعاث، فهوى الجسدُ يُعانق التراب.

رحل خليل حاوي وتركنا نتصارع، كما الديوك، ننتف ريش بعضنا، نهتك خلايانا، نستنزف دماءنا لتظلّ اسرائيل تتّكئ على أشلائنا رغم أنّ أبواقنا تعلن انتصارنا إثر كل هزيمة.

هكذا يكون الشعر العظيم وهكذا يكون المبدع العظيم. لقد مضى على رحيل المتنبّي قرون طويلة ولايزال «يملأ الدنيا ويشغل الناس»، حتّى لقد استحال علينا إحصاء التصانيف التي أنشئت فيه من أعمى المعرّة في (**مُعْجِز أحمد**) إلى أعمى القاهرة في (**مع المتنبّي**).. إلخ.

الحلبي: حاوي يحثّك على العبور إلى شرق جديد، ويُمعن ـ في الوقت ذاته ـ في شرقه إيغالاً.
دحبور: وجد حاوي أنّ الشباب الذين كانوا يقلّدونه ويتباهون بتأثّرهم به يكتبون الآن بطريقة مغايرة للطريقة التي يكتب بها!

وقد مضت بضع سنين على ميلاد خليل الشعريّ وعلى رحيله القسريّ ومازلنا نتحدّث فيه وعنه. وإنّي لأحسب أنّ عقوداً كثيرة ستمرّ وسيظلّ إبداع خليلنا سيّداً فيها. وفي هذه الوقفة شبه المتأنّية وشبه النزقة معاً سنقدّم شهادات عدد من قارئيه وعارفيه ـ وهم جميعاً من المثقفين المتابعين شعراً وبحثاً. ولهذا سأبتدئ بالشّاعر أحمد دحبور باعتباره من أصدقاء الشّاعر الراحل.

● **أحمد دحبور:**

ربّما كانت كلمة صديق كبيرة، فقد كان الشّاعر خليل حاوي أستاذاً، وهو من جيل سابق طبعاً، وبالتالي كانت علاقة جيلي بجيله علاقة تلميذ بأستاذ. وأنا أعتزّ بهذا النمط من العلاقة.

خليل حاوي من مواليد (ضهور الشوير) في لبنان، بدأ متأخّراً في ساحة الشعر، ولكنّه بدأ بداية قويّة متميّزة. حتّى إنّ كثيراً من النقّاد العرب في الستينات اعتبروا أنّ الشعر العربي يوصف بما قبل ديوان **نهر الرّماد** وما بعد صدور هذا الديوان الذي فتن جيلاً بكامله.

لم ينشر خليل حاوي كثيراً من الشعر، إذ إنّ جملة ما أنتج: ديوان **نهر الرّماد** ثمّ **النّاي والريح** ثمّ **بيادر الجوع**، وبعد ذلك صمت صمتاً طويلاً ليعود فجأة في العام ١٩٨١ في مجموعتين في وقت واحد هما: **الرّعد الجريح وشجرة الدرّ**. هذه كلّ حصيلة خليل حاوي الشعريّة. إضافة إلى أنّه كتب دراسة بالانجليزيّة عن جبران خليل جبران، اعتبَرَهَا أساتذتُه الّذين منحوه بموجبها شهادة الدكتوراه بامتياز من أهمّ الدراسات التي كتبت في اللغة الانجليزيّة عن أديب لبنان الكبير جبران خليل جبران.

أوّل ما يلفت النظر في تجربة خليل حاوي أنّ اصطلاح «الشعر المصيريّ» أو «الشعر الوجوديّ» ارتبط باسمه تقريباً. فمنذ بداياته تميّزت نصوصه بـ «التشوّف» إلى مستقبل عربي متقدّم. وكان يتحرّك، نظريّاً وفلسفيّاً وشعريّاً بطبيعة الحال، للوصول إلى ما يتشوّف إليه من رؤى واقعية محدّدة، بل إنّه في ديوانه **النّاي والرّيح**، مثلاً، نراه يعمد إلى ما يشبه كتابة يوميّاته، حيث ثبّت تجربته كشابّ يدرس بـ «كمبيردج» وهو آتٍ من منطقة شبه رعويّة في لبنان. هذا الارتطام بين الشرق البدائيّ ـ الروحانيّ إذا جاز التعبير ـ وأوروبا المعقّدة، كان بمثابة السؤال الأوّل الذي واجه الشاعر خليل حاوي:

> **نحن في بيروت مأساة ولدنا**
> **بوجوه وعقول مستعارةْ**
> **تولدُ الفكرةُ في السوق بغيّا**
> **ثم نقضي العمر في لفق البكاره**

أظنّ أنّ هذه السطور تجول في ذهن كلّ من قرأ شعر خليل حاوي، باعتبارها من عناوينه الشعريّة وعلاماته المتميّزة.

صوّر خليل حاوي الصراع بين القديم والجديد بشكل أساسيّ. كان يعتبر أنّ هناك عوامل محبِطة مثبّطة في المنطقة، وكان يصبو إلى تجاوز هذه القوى المتخلّفة. من هنا أجدني لا أميل إلى تسميته بالشاعر الطبقيّ ـ كما قال الأستاذ عبد الرحمن الحلبي ـ بل إلى اصطلاح الشاعر المصيريّ، أي الشاعر الذي يتحدّث عن مصير جيل في مفترق حضاريّ. وهذا ما عُني به كثيراً حتّى في أحاديثه الصحفيّة ومحاضراته التي كان يلقيها على طلبته. بل لعلّي أقول رأياً قد يبدو مغايراً لما أجمعتْ عليه الصحافة، أو قدّمتْ ما يشبه الإجماع عليه، وهو أنّ انتحار الشاعر خليل حاوي لم يكن بالضرورة انتحاراً سياسيّاً. إنّه بالتأكيد رجل وطني مرهف الحسّ، بل إنّ بعض

حوادث الوطن المحبطة كانت تسبّب له المرض بالمعنى السريريّ؛ ولكني مع ذلك أعتقد أنّ انتحاره كان انتحاراً فنّيّاً.

خليل حاوي الذي كان يمثّل تطلّع جيل وعبّر عن ذلك بثلاث مجموعات متميّزة، وجد أنّ الشباب الذين كانوا يقلّدونه حتّى الأمس القريب، والذين كانوا يتباهون بأنّهم متأثّرون به، قد أصبحوا يكتبون بطريقة مغايرة للطريقة التي يكتب بها، ويفكّرون بطريقة مغايرة أيضاً.

هذا ما يفسّر عدم استقبال حتى القارئ العادي لشاعر كبير يصدر مجموعتين في وقت واحد، وربّما في أيّام محدودة ـ عنيت: **شجرة الدرّ والرّعد الجريح**.

ربّما لم يتنازل خليل حاوي في هاتين المجموعتين عمّا كان عليه مستواه الشعري في مجموعاته الأولى، ولكنّه بقي رهين اللّغة التي بلغت أوجها في الستينات وأصبحت في منطقة الظلّ، مفسحة للشعر الذي أصبح يكتب بلغة أقرب إلى الجماهير، وأكثر ميلاً إلى التعاطي السياسي المباشر، إذا جاز التعبير، من جهة؛ وإلى الأشكال المتقدّمة الضاربة في التجريب كلّ مضرب من جهة أخرى.

من هنا لم يلفت حاوي بمجموعتيه الأخيرتين النظر لفتاً يتناسب وأهمّيّة هذا الشاعر. وهذه من أحاجي الحياة الثقافيّة العربيّة. واعتقادي أنّ خليل حاوي المفرط الحسّ، والذي أذكر له أنّه في مهرجان المربد عام ١٩٧١ غضب ـ عندما قدّم العريف اسم شاعر آخر على اسمه ـ وأُخذ في حالة إسعاف إلى المستشفى، كان طبيعيّاً أن يعبّر عن يأسه الفنّي. إضافة ـ طبعاً ـ إلى العوامل الأخرى التي لا أستبعد القضيّة الوطنيّة والسياسيّة منها وإن لم تكن العنصر الأوحد.

● **أحمد يوسف داود:**

يبدو أنّ الشاعر كان عُصابيّاً، وما إن تحدث حادثة صغيرة تهزّه حتى يقع مريضاً في السرير. ودليل عُصابيّته هو أنّه كان دائماً يصل إلى عبثيّة كلّ شيء. ثمّ إنّ الشاعر لم يكن طبقيّاً ولا ذا تطلّعات قوميّة كما أشار الأستاذ الحلبي، وإنّما كانتْ له تطلّعات حضاريّة بالمعنى الكوزموبوليتانيّ إذا شئت؛ ولا أقصد المعنى الإنسانيّ تحديداً وإنّما بالمعنى العامّ الذي يتضمّن إعادة بعث الإنسان وإنّما دون انتماء إلى خصوصيّة معيّنة...

دحبور: الحضاري النخبوي إذا جاز التعبير.

داود: لا. الحضاري الكوزموبوليتانيّ، وأنا مصرّ عليها، ولديّ تصريح له يدلّ على هذا الكلام دلالة واضحة. يقول في مقابلة صحفيّة أُجريت العام ١٩٧٨:

إنّي أعيد النظر في موقفي مراراً في اليوم الواحد، وأحاول أن أبرّر وجودي واستمرار الحضارة التي أنتمي إليها يوماً بعد يوم. ثمّ خطر في بالي أن أشيح عن الالتزام الحضاريّ الذي انتهى بي إلى فجيعة، فألتفت إلى أهداف تتخطّى نطاق الحضارة التي حاولت أن أقنع نفسي أنّها ليست سوى خلق ما هو وهم في زمان هو وهم ومكان هو وهم أيضاً. وقد تبدّى لي أنّ الالتزام الواقعيّ، في الحكم الأخير، ليس سوى التزام بتنظيم وهم عابر هو الحضارة والتاريخ. وذلك استتبَعَ شعوراً أنّي ـ أنا بذاتي وجسدي الذي أتلمّسه ـ لست سوى نقطةٍ وهميّة في وهم كبير هو الحياة. والتفتُ إلى الغيب أستقرئ أسراره دون أن يكون في نفسي إيمانٌ بوجوده، ولم أظفر إلاّ بإشراقات متقطّعة متباعدة. لقد كانت معاناة كيانيّة تشبه الحشرجة التي امتنع عليّ أن أخفّف من وطأتها بالهرب إلى وهم اعتبرتُهُ من خلق الإنسان في تعزية نفسه عندما يعزّ عليه العزاء. ثمّ انتقلت إلى واقع الإنسانيّة التي تفتقر دائماً إلى من يعزّيها ويُشيد قواها في عالم قد تخلّى عنه المعزّي الأكبر وهو الله.

هذه الفقرة تدلّ دلالة واضحة على أنّ الرجل لم تكن له هموم قوميّة. وينبغي أن ننظر إليه من الجذر الذي تكوّن فيه. ينبغي أن ننظر إليه من الزاوية التي خلقه فيها شرقٌ محبِط على هذه الصورة.

● **شوقي بغدادي:**

في اعتقادي أنّ خليل حاوي قال كلّ ما يريده في دواوينه الثلاثة الأولى، أو قال كلّ ما يريده في ديوانه الأوّل **نهر الرّماد**، وأنّ كل ما قاله بعد ذلك هو تنويع عليه. إذن ما هو همُّ خليل حاوي؟ ماذا كان يريد بالذات؟ ما الشيء الذي قاله ثمّ بدأ ينوّع عليه؟.

يبدو لي أنّ مجموعة **نهر الرّماد** تمثّل حلقة في دائرة، فكأنّه يدور في المرحلة الأولى ليكتشف. يريد أن يكتشف العالم، ليس متأكّداً بعد، فقد يكون العالم أنظف ممّا هو عليه الآن، ولذلك تجدنا نشعر بومضات من التفاؤل، مبعثرة هنا وهنالك في **نهر الرّماد**. ولكن لهجة التشاؤم هي السائدة.

في مجموعته الثانية تتابع الدائرة دورانها نحو الانغلاق وليس نحو الانفتاح، فتتقلّص نغمةُ التفاؤل أكثر فأكثر حتى صعُب عليّ كثيراً أن أجد عبارات توحي بشيء من التفاؤل إلاّ في «رحلة السندباد الثامنة» حيث ترد بعض العبارات التفاؤليّة.

في المرحلة الثالثة، أي في ديوانه الثالث **بيادر الجوع**، تبدو الدائرة وكأنّها قد أُغلقت، انسدّت تماماً. فمنذ القصيدة الأولى «الكهف» إلى قصيدة «لعازر عام ١٩٦٢» تشعر كما لو أنّه نفض يده نهائيّاً من هذا العالم الذي يعيش فيه؛ عالم أسود قاتم، ليس فيه إلاّ الأفاعي والحيتان والكهّان الملوّثون والطواغيت؛ عالم لا يوحي، إطلاقاً، إلاّ باليأس.

وإذا ما تساءلنا: لماذا انتحر خليل حاوي؟ فمن الممكن أن نجد الجواب في ديوانه قبل أن نجده في وجوده كمدرِّس جامعة أو كصاحب مشكلات يعاني منها معظم الناس. أي أنّه ما مات بسبب مشكلة الغلاء أو مشكلة القمع السياسيّ. بل مات لأسباب أعمق من هذه ـ في اعتقادي ـ وأكبر.

خليل حاوي، إذن، دائرةٌ انطلقت تبحث عن خلاص، ثمّ انتهت بالانسداد التّام.

داود: لم تكن تطلّعات حاوي تطلّعات قوميّة، وإنّما حضاريّة كوزموبوليتانيّة.

بغدادي: إنّه دائرةٌ انطلقت تبحث عن خلاص وانتهت بالانسداد التام.

داود: أنا أوافق على الصيغة التي قدَّمها الأستاذ شوقي عن الدائرة، ولكنّ التفصيلات كان فيها شيء من التبسيط. انطلاق الدائرة والوصول إلى اللاّجدوى والعبثيّة من منطقة الكشف الذي يتصارع فيه الأمل واليأس في الديوان الأوّل أمرٌ وارد.

يتألّف الديوان الأوّل من خمس عشرة قصيدة. القصائد العشر الأولى هي كشف فيه حسّ الفاجعة وفيه الحسّ الإحباطي. في القصائد الخمس التالية يبيّن عفن الشرق الذي تلخّص في طقوس لا طعم لها، مجرَّد ممارسات هي أقرب إلى أن تكون فيزيولوجيّة ميكانيكيّة لا علاقة لها بشيء روحيّ، تنبعث عنه قيم أخلاقيّة تفعل في السلوك الاجتماعيّ اليوميّ. ثمّ إنّ خليل حاوي ليس مجرَّد شخص فرديّ وإنّما فرديّته كذلك فرديّة مؤدلجة. وهذه الأدلجة تمّت في إطار حزب كان ينتمي إليه، وينبغي ألاّ نُغفل هذه المسألة الهامّة. فهذا الرجل لا يهرب إلى اللاّمكان ـ كما ألمع الأستاذ الحلبي ـ بل يهرب إلى الحضارة الشرقيّة التي تشكّلت فيها أسطورة تمّوز: موت تمّوز وقيامته؛ يهرب إلى هذه الدراما الكونيّة التي عاشت عليها حضارة شرقيّة لبضعة آلاف من السنين.

حاول هذا الرجل أن يهرب في «بعد الجليد» وفي «العودة إلى سدوم» إلى هذه الحضارة تحديداً. هو يحاول أن يقيم في «بعد الجليد» ما يمكن أن نسمّيه: «جَدَلَ الكلّ في الواحد». هو يتكلّم بـ «نا» الجمع، ولكنّه يعبّر عن الذّات الفرديّة. وفي النهاية يختم القصيدة بالأمل في أن تتمّ دورة الحياة، كما ينبغي لها أن تتمّ، بالعودة إلى هذه الحضارة التي يحلم بها.

العودة إلى سدوم هي، في الحقيقة، العودة إلى الشرق. إنّه يرى الشرق متعفّنا فيريد إحراقه ليخرج من رماده الرجالُ الآلهةُ. هو يكتشف أنّ أبناء جلدته ينحنون في كلّ مكان على عتبات الفنادق أمام الأثرياء، ويخرج الزعيم الكبير منهم من جيب سفير. يريد حاوي أن يحرق كل هذا، ولكنّه يريد أن تنبعث خصوبة الحياة اتّكاء على أسطورة البعْل تمّوز.

في هذه المرحلة، وهي مرحلة مستقلّة، مرحلة تصارع بين الأمل وبين اليأس، ينتصر الأمل في النهاية. في المرحلة الثانية، في ديوان **النّاي والريح**، يخفت هذا الأمل ولا يظهر إلاّ في «وجوه السندباد» عندما يختم القصيدة بأمله بولادة جيل جديد، وهو يركِّز دائماً على جيل جديد من الأطفال السمر. طبعاً هنا يرفض التعليم الأكاديميّ ويرفض أيضاً أحلام الأهل التي تتعلّق بالولد؛ إنّه ـ باختصار ـ يرفض الأبويّة.

يبدو الديوان الثاني تنويعاً، أو محاولة إغلاق الدائرة كما قال الأستاذ شوقي، ولكنّ هذا التنويع ينحو أكثر نحو التشاؤم. في الديوان الثالث يتشاءم كلّياً، يصل إلى العبثيّة واللاّجدوى. وفي «لعازر ١٩٦٢» التي يختم بها هذا الديوان الثالث، يسجِّل إدانته لـ «القيامة» التي يراها مزوّرة. الأنثى، زوجة لعازر، ترفضه لأنّه باردٌ برودةَ الموت، بينما هي ماتزال تتفجّر بخصوبة الحياة، وهو يفرض نفسه عليها. فالقيامة تقتل خصوبة الحياة.

إذن ينبغي، إذا أردنا أن نستنتج شيئاً فلسفيّاً، أن نقول: إنّه يؤمن بالموت. وربّما كان هذا له علاقة بمسألة انتحاره من أجل تجدُّد الحياة. وهذا ما يعطينا إيّاه الديوان الثالث كما أراه.

● **بغدادي**: كون خليل حاوي سوريّاً قوميّاً لا يمنع أبداً أن يسأل المرء نفسه هذا السؤال: لماذا كان يستعمل، مثلاً، تعابير من نوع معيّن؟ يقول:

وفي الشمس على جمر الرِّمال
شئتهم من معدن الفولاذ سمراً
ورياحيناً طوال،
وأنا من أجلهم أحرقت تاريخي
وطئت... إلخ

ثمَّ يقول: «كلّ جيل كنت أبنيه من السمر الطوال».

لماذا «سمر» و«طوال»؟ سألت نفسي هذا السؤال، فوجدت الجواب في أنّ ذهن خليل حاوي غير خاوٍ من العروبة، رغم أنّ استخدامه أسطورة/بعل تمّوز/وسوريّتَهُ تنحّي فكرة تطلّعاته القوميّة العربيّة جانباً.

● **داود**: باعتبار أنّي أنا الذي طرح هذا الموضوع فإنّني أعلن بأنّني لا أريد أن أجرّد أحداً من إحساسه الوطني، ولا نستطيع أن نجرِّد أحداً من لغته ولا من إرثه.

● **الحلبي**: أن ينتحر خليل حاوي لأنه «عُصابيّ» ثمّ ينتحر لأنّه يؤمن بالانبعاث مسألة لا تخلو من طرافة. ما رأي الأستاذ دحبور؟.

● دحبور: أوّل ما لفت نظري في مداخلة الأخ الأستاذ داود التناقض بين ما قاله قبل لحظات وبين مداخلته الأولى، فإذا كان حاوي كوزموبوليتانيّاً فأنّى له أن تكون لديه هموم شرقيّة وتطلّعات من أجل إحراق هذا الشرق بغية ولادته ثانية؟. خليل حاوي الذي يقول في قصيدته التي غنّاها جيلنا:

يعبرون الجسر في الصبح خفافا
أضلعي امتدّت لهم جسراً وطيدْ
من كهوف الشرق، من مستنقع الشرق
إلى الشرق الجديدْ
أضلعي امتدّت لهم جسراً وطيدْ

إذن هو لا يخلع هذا الشرق عن كاهله وإنّما يتشوّف إلى إعطائه صورة ثانية، صورة متقدِّمة تضاهي الغرب الذي يتحدّى الشرق بإنجازاته، وصورة الشرق هذه محدّدة لدى خليل حاوي.

هو، طبعاً، ليس شاعراً قوميّاً بالمعنى الذي نصف به شاعراً مثل سليمان العيسى، ولكنّه شاعر ينتمي إلى أرض ما، وهذه الأرض - بالمصادفة - هي الأرض العربيّة.

وعلى صعيد المعلومات الشخصيّة أقول بهذه المناسبة: إنّ هذا الرجل في فجر حياته، أي عندما كان زجّالاً، وقبل أن يكتب كلمة واحدة فصيحة، كان عضواً في الحزب السوري القومي؛ ولكنه بدءاً من نصّه الأوّل كان شاعراً عربيّاً ومتعارضاً مع جماعة «شعر»، وقد سلق هذه الجماعة بألسنة حداد. وأشهر مداخلاته حول ذلك مقاله الشهير «على سرير السيّاب» الذي يعتب فيه على صديقه الراحل، ولسان حاله: كيف سمحتَ لنفسك أن تجامل السوريّين القوميّين، ولو في الساعات الأخيرة من حياتك؟

خليل حاوي، بالتأكيد، شاعر عربيّ، لديه تصوّرات ما عن شرق كان له مجدٌ وحضارة عظيمة، وهو يؤمن أنّ هذا الشرق مجابهٌ الآن بحضارة مضطّهِدة مستلِبَة هي الحضارة الغربيّة. وهو حريص - وهو الذي رأى هذا الغرب مواجهة، وفقاً لما عبّر عنه في ديوانه الثاني - أن يصل شرقه إلى مستوى الغرب لكن من خلال خصوصيّته الشرقيّة. ومن هنا كانت فجيعة خليل حاوي الكبرى بعد هزيمة أوّل تجربة وحدويّة هي تجربة وحدة سورية ومصر. وأنا هنا لا أقصد التفاصيل السياسيّة، ولكنْ من المهم أن نتذكّر أنّ قصيدة «لعازر» كُتبت في ذلك الوقت (١٩٦٢) ويقول فيها:

الجماهير التي يعلكها دولاب نارْ
من أنا حتى أردّ النارَ عنها والدوارْ

هو يعترف أنّه عاجز عن حلّ هذه المشكلة. ثمّ يعود فيقول مرّة ثانية:

صدِئت كلُّ المفاتيح بأيدي اللاّجئين

ويقول مرّة ثالثة:

ليس في الأرضِ سوى دخنة فحمٍ
من محيط لخليج

ويقول مرّة رابعة:

مارد عاينته يطلَع من جيب السفير

إذن هو يرى الشرقيّ بمعنى العربيّ، يرى الواقع العربيّ المتفسّخ فلا يستطيع إلاّ أن يهجوه ولكنه عاجز عن أن يكون ذا فعل فيهرب إلى الأسطورة تارة من خلال السندباد في ديوانه الثاني وتارة من خلال شجرة الدرّ، السيِّدة العربيّة أو التي رآها عربيّة في ديوانه الأخير- هذه السيّدة التي لم تستطع أن تفعل شيئاً أمام حجم الخطر المحدق، فلم يكن أمامها إلاّ الموت أو الانتحار إذا شئنا، في ديوانه الأوّل، وأعتقد حتّى في قصيدته الأولى[1]، يقول:

أترى يولد من حبِّي لأطفالي
وحبِّي للحياةْ
(...)
بدويّ ضرب القيصر بالفرس
وطفل ناصريّ وحفاةْ
روّضوا الوحشَ بروما، سحَبوا
الأنياب من فكِّ الطغاةْ
رَبّ ماذا
رب ماذا
هل تعود المعجزاتْ؟

البدوي واضح هو «محمّد» العربيّ تحديداً.

● **داود**: أنا لا أدين انتماء هذا الرجل - حاوي -. أنا قلت إنّه في المرحلة الأولى تطبّع بفكر معيّن وهو فكر الإيمان بأصالة حضارة معيّنة ويريد هذه الحضارة بديلاً لكلّ الحضارات. هو يدين حضارة الغرب ويراها حضارة انحطاطيّة، ويرى أنّ حضارة الشرق منحطّة الآن. فهو يريد أن يستبدلها بحضارة قديمة. هذا ما قلته.

● **بغدادي**: إذن لا ينطبق عليه لقب «كوزموبوليتي».

● **داود**: عندما يتعصّب لحضارة دون حضارة، ويرى أنّها يجب أن تشمل الإنسانيّة وتلغي ضمنها كلّ خصوصيّة أخرى، يَصل بالنتيجة إلى «الكوزموبوليتانيّ» بصورة ما.

● **بغدادي**: الكوزموبوليتي شخص لاوطني إطلاقاً.

● **داود**: أنتم تريدون أن تجعلوا الشاعر ثوريّاً، هذا شأنكم ولا اعتراض لي عليه. إذا كان غير مسموح لي أن أقول رأيي في ثوريّته فأنا مستعدٌّ للانسحاب من النقاش.

---

(١) بل من القصيدة (XIV) «عودة إلى سدوم» ولكن من الديوان الأوّل فعلاً.

الشاعر لم يمت موتاً ثورياً، ولم يكن ثورياً بالمعنى الذي نفهمه بالفهم المسطّح للثوريّة، لكنّه ثوريّ بمعنى آخر.

● **الحلبي**: لسنا نميل هنا إلى هذا التقسيم «أنتم ونحن». إنّنا نجلس معاً، أمام شاعر نجلّه معاً، وكلّ الآراء محترمة لدينا.

● **دحبور**: نعم! نحن لا نتشاجر ولا نتصارع. نحن نتحاور جميعاً من أجل الوصول إلى صيغة، وحسب اعتقادي أنّ هناك أكثر من فكرة نحن متّفقان عليها أنا والأخ داود. منها مثلاً أنّ خليل حاوي لم ينتحر لأسباب وطنيّة، ولم يكن طبقيّاً. فالمسألة إذن ليست مسألة من منّا الأرجح، المسألة أنّ هناك شاعراً كبيراً بدليل تكريس هذه الندوة له، وندوات كثيرة شبيهة في الوطن العربي تكرّس له، وأنّ هذا الشاعر أثّر في جيل كامل وفي أجيال لاحقة وهذا واقع راهن.

لكنّه، شأن أيّ شاعر كبير، شاعرٌ إشكالي، وبالتالي فشعره يحمل الكثير من الأسئلة ويتضمّن الكثير من الأسئلة، وأنا أعتقد بأنّنا بهذا الأفق نتحاور.

● **الحلبي**: نتحاور، نعم، ولكنّنا لم نتّفق حول نقطة مهمّة هي قول الأستاذ داود «لم يكن له ـ حاوي ـ هموم قوميّة»، والأستاذ دحبور نفى ذلك، والصالة تحتجّ كما أسمعها، تقول: إنّه قوميّ ووطنيّ. هذه مسألة ينبغي أن نتوازن فيها. أنا شخصيّاً أتفق مع «سلمى الخضرا الجيوسي» التي قالت: «كان قوميّاً ولكن لم يكن من أصحاب الكليشيهات» أو قالت شيئاً بهذا المعنى، أي أنّه لم يكن متورّماً، ودليلي على ذلك همومُه ورموزه.

● **داود**: ستقولون أخيراً إنّ الرجل قوميّ لأنّه كان يحكي بالعربيّة. الرجل مولود في منطقة عربيّة وهو يتكلّم العربيّة ويستخدم هذا الإرث.

● **قُصيّ أتاسي**:

لعلّ فيما أقوله نوعاً من الترميم لبعض الثغرات. جمعتني الظروف بخليل حاوي، مع علي الجندي، في بيروت لفترة ما. ولهذا أودُّ أن أضيف ما يلي: خليل حاوي مثقّف كبير من مثقّفي هذا الوطن. يمتاز فعلاً بثقافة مذهلة مدهشة. لعلّ في هذه الثقافة العميقة المعمّقة الشاملة الواسعة نوعاً من التفسير لهذا القلق الوجوديّ الذي يلحّ في ثنايا شعره وتضاعيف دواوينه التي نشرها.

مجلس خليل حاوي ـ وهذه قضايا شخصيّة ـ يمتاز بالأنس. هو رجل أنيس فعلاً ومحدّث بارع ويمتاز بالعفويّة والبراءة والطفوليّة العذبة المحبّبة إلى حدّ بعيد، بعيد.

أمّا عن همّه القومي أو همومه القوميّة فأنا أرى أنّ للمسألة جانباً آخر. لعلّ في لاشعور خليل حاوي همّاً قوميّاً، لكنّ هذا الهمّ القومي لا يمكن أن يُلمح لمحاً مباشراً ولا يخضع لمعايرنا الكلاسيكيّة التقليديّة التي درجنا على استعمالها في تصنيف الشعراء إلى قوميّين ولاقوميّين. أنا أرى أنّ في شعر وفي عقل وفي شعور ولاشعور خليل حاوي همّاً قوميّاً عميقاً معمّقاً، عبّر عنه بطريقته الخاصّة كشاعر اسمه خليل حاوي، له مزاجه، له تربيته، له أرضيّته، له ظروفه الخاصّة اللبنانيّة الثقافيّة، الحياتيّة، إلى ما هنالك.

إذن هناك همّ قوميّ، أنا ألحّ على ذلك؛ لكن عُبّر عنه من قبل خليل حاوي بطريقة خليل حاوي، الشاعر المتفرّد المتميّز الأصيل، وألحّ على أنّ الشاعر حاوي شاعر أصيل، لا نكران لذلك، ولا أعتقد أنّ أحداً يختلف معي في هذا المجال.

داود: حاوي لا يهرب إلى اللاّمكان، بل إلى حضارة شرقيّة قديمة تشكّلت فيها أسطورة تمّوز.
دحبور: سلق حاوي جماعة «شعر» بألسنة حداد.

● **الحلبي**: إذا صحّ فهمي لموقف الشاعر من «البدويّة السمراء» على أنّه رفض لكلّ النساء المنتظرات الصابرات البريئات، فإنّ قراءتي له تدلّ على رفضه معظمَ نساء وطنه. فهل ترون معي هذا الرأي أم أنّكم ترون المرأة في شعره بمنظار آخر؟

● **دحبور**: حسب قراءتي المتواضعة، وذاكرتي الأكثر تواضعاً، لا أذكر أنّ خليل حاوي تحدّث عن امرأة ما في شعره؛ هو تحدّث عن المرأة بما هي الشريك الحضاريّ، رمز الأرض. هي «البدويّة السمراء» التي أصبحت، فيما بعد، «شجرة الدرّ». هي امرأة مجرَّدة ولم تكن امرأة بعينها. وخليل حاوي ـ بالمناسبة ـ لم يتزوّج.

البدويّة السمراء التي كانت في خيم الغجر، والتي تحدَّث عنها في بداياته، لم يتأفّف منها. على النقيض من ذلك كان يعتزّ بصورتها التي تهتزّ طازجة في ذاكرته. هو يتحدَّث عن صوتها الشبيه بـ «تفّاحة الوعر الخصيب». فهي تحمل الأصالة، ويؤكّد هذا استحضاره حوار أحد الوالدين مع المرأة التي كانت تنتظره عندما كان في «كمبريدج». وهو لا يتكلّم عنها بشيء من التعالي. على العكس، هي الجانب الوثير في ذاكرته. الجانب الشرقيّ بالمعنى البريء الذي لم تلوّثه بعد سموم الحضارة الغربيّة و«سوهو» والأزقّة التي يتحدّث عنها مطوّلاً فيما بعد.

أكثر من هذا، حتّى المرأة المومس التي يراها في قصيدته «نعش السكارى» نجد أنّه يتعاطف معها لدرجة بكائيّة:

أنت يا موطوءة النهدين
يا نعش السكارى!

هو لا يرفضها. هي الجانب الآخر من ضميره، الجانب الآخر من شخصيّته. وهي نفس سؤاله الإشكاليّ عن قضيّة «شرق

وغـرب». الشرق الـراهن والشرق الـذي كـان في المـاضي والشرق الذي يحلم أن يصل إليـه، وحضارة الغـرب المتحدّيـة الطاغيـة التي تقتلع الروح اقتلاعاً.

صحيح أنّ هذه المرأة البدويّة لا تناسبه الآن، وهو الـذي درس في «كمبريدج» ولكنّه، فيما بعد، يراها في قصيدة «لعازر». هي التي ترفض أن يعود إليها لعازر بعـد موتـه العارض، لأنّـه ليس الرجـل الذي كان. فهي امرأة تحاسب وتقاضي.

إذن المرأة عنـد خليـل حـاوي هي المـرأة المجـرَّدة. هي ليست السيِّدة الفلانيّة حتى نتتبّع سجّل الشاعر الشخصيّ من خلالها.

● **بغـدادي**: أنا لـديّ تصوُّر لهـذا الموضـوع، موقفـه من المرأة بالذات، تعامله مع المرأة في شعره ليس تعـامـل شـاعر غـزليّ، مثل نزار قبّاني أو أيّ شاعر آخر. لا تشعر أنّ هنـاك امرأة معيَّنـة دخلت حيـاته بشكـل عميق وألهمتـه الكثير من القصـائـد. عنـده تجـارب متعدِّدة. في تجاربـه مع المومسات والبغـايا، هـذا نوع من النسـاء؛ وعنـده الحنين «إلى مـرضعة الأمس الـرّحيم»، وهذه رمـز لأمّـه، أو للمرأة الطاهرة التي يتصوّرها رمز البراءة.

إذن علاقته مع المرأة تـتطوّر من علاقـة واقعيّة ـ وهي مبتـذلة إلى حدّ ما ـ ويحاول أن يُضفي عليها، شيئاً فشيئاً، سموّاً روحيّاً معيّنـاً فيفشـل. ولذلـك فهـو يـرجـع للماضي كي يصف المـرأة الحقيقيّـة، فيفشل كذلك. ومن أجل ذلك تتحوَّل المـرأة إلى رمز، تغيم فتغـدو ضباباً.

في قصيدة «لعازر» ثمّـة امرأة، وعلى مدى هـذه القصيدة تقـريباً نسمع المرأة وحدها تحكي. فإذا حدّدنا وجود المرأة في هذه القصيـدة سنجد أنّ المرأة هي سيِّدة الموقف فيها. فإذا كان للشاعـر موقف من المـرأة، فهـو مـوقف منسجم كثيراً مـع طبيعـة تكـوينـه الفكـريّ والقوميّ، أي أنّه ليس إنساناً مبتذلاً، بمعنى أنّه لم يكن يهتمّ للجنس كثيراً، بل يهمّه السموّ الروحيّ الذي يتطلّبه في الحياة، وبالتالي، في المرأة.

لكن هناك قصيدة بعنوان «جحيم بارد» خلقت لـديَّ إشكالاً مـا حَللْتُه حتّى الآن في موقفه من المرأة سأقرأ القصيـدة وأتمنّى أن يساهم الجميع في حلّه. تقول القصيدة:

ليتني مازلت في الشارع أصطادُ الذبابْ
أنا والأعمى المغنيّ والكلابْ
وطوافي بزوايا الليل،
بالحانات من باب لبابْ
أتصدّى لذئاب الدرب. . !
ماذا؟ ليتني مازلت درباً للذئاب(*)

(*) القصيدة كلّها من ديوان نهر الرّماد وهي القصيدة الخامسة في هـذا الديـوان لمن أراد الرجوع إليها.

الإشكال الذي خلقته هذه القصيدة عندي هـو: هل كـان خليل حاوي عاجـزاً عن إرضاء هـذه المرأة جنسيّـاً حتى نقمت عليه هـذه النقمة؟ ثمّ ما علاقته بهـذه المرأة التي لمّهـا من الشارع وجـاء بها إلى البيت؟. إلى أيّ حدٍّ كان (هو) بالمستوى الذي تطلبه (هي) فيه؟.

خيّـل لي أنّهما حـين اجتمعـا في غـرفـة حـاول هـو، بـطريقتـه، بشعوره، بطبيعة تصرُّفاته، أن يعاملهـا معاملة إنسـانيّة رفيعـة، أي يرفع مستواها. وأريد هنا أن أؤكِّد فكرتي السابقة، وهي أنَّ عـلاقته بالمرأة لم تكن علاقة عابرة، وكان يحاول دائـماً أن يرسّخهـا إنسانيـاً. لكنّ الآخرين، يجوز أنّهم لم يكونوا يرونها إلاّ مجرَّد دمية.

● **أتاسي**: أنا أرى في هذه القصيدة بعـداً آخر. أرى أنّ خليـل حـاوي ضـدّ الابتـذال، ضـدّ الـوضـاعـة، ضـدّ السقـوط في شتّى المجـالات والمناحي. ضـدّ الابتذال في الحيـاة اقتصـاديّـاً واجتـماعيّـاً وثقافيّاً. والمرأة هاهنا، في هذه القصيـدة بالذات، كان خليـل حاوي ضدّ وضاعتها كرمز وضدّ سقوطها كرمز أيضاً. ويريد لهذه المـرأة أن تكون سامية، لاوضيعة، لاساقطة.

● **صالح العيّادي** (تونس): تتمثّـل ظاهـرة المرأة في شعـر خليل حاوي بمستويينْ. المستوى الأوَّل: المـرأة الكائن. والمستـوى الثاني: المرأة الرمز. ففي هذه القصيـدة التي قرأهـا الأستاذ شـوقي نرى أنّ المرأة تتحدّد ـ هنا ـ من خلال اللّقاء بين الشـاعر وبـين هذه المـرأة. فهنا، من خلال ممارسته للشهـوة، اكتشف، أو كان يعـرف مسبقاً، أنّـه عن طريق هـذه الشهوة المبتـذلة لا يمكن أن يصـل الإنسان إلى التسامي بالقيم الخلقيّة العليا. ولـذلك أرى أنَّ المـرأة ـ انطلاقـاً من الموقفينْ ـ عند شاعرنا هذا تصبح عنصراً من العناصر المكوّنة للحياة برمّتها، وبالتالي ليس هناك تشخيص للمرأة. فالتشخيص الأوّل هو التشخيص العـاديّ للمرأة العـاديّة، والتشخيص الثـاني هـو للمـرأة المتصوَّرَة، ذلك الكائن الروحيّ المفقود في الواقع، باعتبار أنّنا حـين نصل إلى ذروة الشهوة نسقط في تلك اللحظة.

● **محمّـد البخاري** (مـوريتانيـا): هناك نقـطة محيِّرة في استنـطاق القصيـدة هي أنّ المرأة حـين تتمنّى لـو لم «يلمّهـا» من الـدرب، لـو تركها مـع الكلاب، مـع الذئـاب. . فإنّها تعـود وتتمنّى لو أنّ هـذا الجسم المشلول ينهض. وبعـد هذه الأمنيـة تتمنّى لو لم يسلّفهـا دفئـاً وقوتاً. وهنا تنتهي القصيدة بهـذه العدميّـة المطلقـة. فلو تتبّعنا هـذه المسألة نرى أنّ الشاعر هنا يصل إلى القطيعة مع المـرأة التي قدَّم لهـا كلّ شيء.

● **بغـدادي**: لا تنسَ أنّ هذه المـرأة «مومس» لمّهـا من الشارع، وطموحاتها محدودة، فعندما تصطدم برجل ـ قد يكون مارس الجنس معهـا ـ تنسجم مـع مستـواهـا الاجتـماعي بـالـذات نتيجـة لهـذه الطموحات. وقد مرّ بعضُنا بحالة تعرّف فيها على امرأة جميلة، لكنه

ملّها بسرعة بسبب عدم انسجامه معها. فإذا حدّثها بالسياسة أو الفلسفة مثلاً، تركته ونامت.

فخليل حاوي ـ حسبما أراه ـ كان دائماً، في علاقته بالمرأة، يبذل هذه المحاولة بغية رفع مستوى المرأة، لأنّه، مثلما قال الأستاذ قصي، ضدّ الابتذال والقطيعة التي حصلت هي بين الابتذال وبين السموّ.

● **البخاري**: يمكن أن تكون هذه المرأة «مومساً». لكنْ عند شاعر مثل خليل حاوي تكتسب المسائلُ بعداً إنسانيّاً أبعد من هذا بكثير، تكتسب موقفاً، قد يكون هذا اللّقاء واقعيّاً، لكن عند كتابة القصيدة، عند اللّحظة التي يكتب فيها القصيدة يعطيها بُعداً أكبر من هذه المسألة، مسألة أنّه يحادثها بالسياسة أو الفلسفة أو يقرأ عليها أشعاراً فتنام وتملّ، بينما تريد إنساناً عنده طاقة جنسيّة قويّة.

المسألة: امرأة مومس تكتسب كلّ صفات المرأة الكلّيّة، أي صفاتها الكونيّة. وهنا أرى أنّه لا بدّ من سؤال: لماذ لم يتزوّج خليل حاوي؟ هذا الأستاذ المشهور، العَلَم في العالم العربي؟

أنا أرى أنّ عدم زواجه مقترن بوجود المستوى الواقعيّ للمرأة، لا المستوى الرمزي أو المتصوّر. وهنا نربط عدم زواجه هذا بفلسفته الوجوديّة، وهو العزوف عن الزواج كالوجوديّين.

● **داود**: المسألة هنا هي أنّه يقابل سائحة في بيروت، هذه المدينة التي لم تعد مدينة شرقيّة وليست أيضاً مدينة غربيّة. هي مزيج هجين من هذه المدن، وهذا وارد في قصيدته «ليالي بيروت».

يتحدَّث في قصيدة «دعوى قديمة» عن المرأة في بيروت، ثمّ يكمل في «نعش السكارى» تفصيلات عن حسّ المرأة الشهوة. ثمّ يصل إلى «جحيم بارد» و«بلا عنوان» و«الجروح السود» وكلّها تتكامل.

المرأة هنا سائحة فيما يبدو، بدليل ما يرد في القصيدة الثانية أو النشيد الثاني الذي هو مكمّل والذي لم نقرأه. والقصد هو إدانة العلاقة الذكوريّة بين الرجل والمرأة في الشرق. وسواء كانت هذه التجارب لشاعرنا بالذات أم لا، فهي رؤيا لواقع معيّن يفسره ما قاله في القصيدة التي تلت القصيدة التي رأى الأستاذ شوقي أنّها أثارت إشكالاً. تقول المرأة في هذه القصيدة:

ليلةٌ تمضي وماذا بعدها
قلْ لي، جبانٌ أنت
قل آخر ليله
لا تُهدهدْ وجعي
كفَّاك من صخر وفي عيْنَيْكَ أعيادٌ ذليله
. . . إلخ

ثمّ تطالبه بأن يعاملها كزوجة، أو أنّها تفكّر بأنها ستحيا زوجة. لكن هذا الرجل الذي خاض معها هذه التجربة ووفّر لها البيت لم يستطع رفعها إلى مستوى المطلب الذي تطلبه هي في القصيدة الثانية. ثمّ يعود الشاعر فيدافع عن هذا الرجل بقوله في القصيدة الثالثة:

كلّ يعاني سجنه جحيمه
في وحدة العناق

تحتاج المسألة، إذن، إلى النظر التركيبيّ للديوان ككلّ، وليس إلى قضيّة جزئيّة نتناولها منه.

● **بغدادي**: وماذا تكون النتيجة بعدئذ؟

● **داود**: إنّ هذه المرأة موجودة بمدينة مستلبة، كلّ ما فيها مستلب؛ شرق ساقط وغرب ساقط؛ مدينة هجينة تفرض السقوط على من يعيش فيها. (هي) لها سقوطها، ولكن لها أحلامُها في المقابل. و(هو) له أوجاعه وله سقوطاته. هذان القطبان السالبان لا يمكن أن يجتمعا، والنتيجة أنّ كلاً منهما يذهب في طريقه. فلا إشكال إذن. هو يريد أن يدين واقعاً.

● **بغدادي**: لكن هذا يؤكِّد أنّ موقف خليل حاوي من المرأة ليس موقفاً بسيطاً، إنّه موقف إشكالي يحمل فكراً.

● **الحلبي**: لا شكّ لدينا في هذه النتيجة. وأتمنّى الانتقال الآن من المسألة الموقفيّة إلى الصياغة الفنيّة. فلقد اعتمد شاعرنا ـ كما تعلمون ـ على عدد من الرموز، واتّكأ على كثير من الموروث الشعبي فأبدع صورته الشعريّة الخاصّة وعبارته. أين يقف في حركة الحداثة الشعريّة؟.

● **بغدادي**: ممّا لا شكّ فيه أنّ النسيج الفنيّ عند شاعرنا نسيج شعبي بالمعنى الجماهيريّ. لقد استفاد من الرموز ما في ذلك شكّ. وهذه ليست صفة مميّزة، باعتقادي، لخليل حاوي. فهذا الشيء نجده عند كلّ الشعراء، ما من شاعر إلّا واستخدم الرموز منذ أقدم الشعراء حتّى الآن. إنّما هناك شيء يدخل في تركيب العبارة نفسها، أي في استخدام الفعل والفاعل والمفعول به. ولكي نفهم النسيج الفنّي عند خليل حاوي ينبغي أن تكون لدينا فكرة متواضعة عن طبيعة البناء الفنّي الذي كان دارجاً في تلك الفترة.

● **دحبور**: والذي ـ للانصاف ـ درّجه خليل حاوي.

● **بغدادي**: نعم. الشعر ظَلّ، في اعتقادي، يُكتب لفترة طويلة حتّى عصر النهضة، حتّى بدايات الحداثة هنا، على هيئة شخص يخاطب أشخاصاً آخرين. لذلك كانت تغلب عليه لهجة المباشرة، التقريريّة، المنبريّة. وأدواتها: النداء والنهي والأمر. إلخ. وكأنَّ الشاعر كان معلّماً بشكل من الأشكال هدفه تعليم الناس.

النقلة الحقيقيّة التي بدأت، يمكن أن تكون قد بدأت مع مدرسة «أبولو» والمدرسة المهجريّة. ولم يكن خليل حاوي إلّا امتداداً ـ فيما أعتقد ـ للمدرسة اللبنانيّة التي بدأت تظهر مع صلاح الأسير والياس

أبي شبكة بشكل خاص. والذي يقرأ الياس أبا شبكة بعمق يجد قرابة روحيّة عميقة من حيث الجوّ النفسيّ ومن حيث البناء الشعريّ نفسه، بينه وبين حاوي. أي أنّ خليل حاوي هو النقلة الفنّية الجديدة التي حرّكت الشعر العربي في اتّجاه الحداثة بامتداد من ذكرت، إلى أن تحوّلت في المراحل الأخيرة إلى الأشعار التي نراها الآن ونختلف حولها.

جوهر النقلة الفنّية الأساسيّ، إذن، هو أنّ الشاعر لم يعد معلّماً، بل هو إنسان يتمزّق داخليّاً ويتحدّث مع نفسه. أي أنّ هذا الحديث قد يكون موجّهاً، باللّاشعور، لأناس آخرين ولكنّه حاضر بالضرورة في شعوره. فمن يقرأ حاوي من البداية إلى النهاية بغضّ النظر عن تطوّره - وهو تطوّر موجود دون شكّ - يجد أن عمليّة المونولوج الداخليّ، أو عمليّة الاستبطان، تقوى لديه، ومعها يزداد الغموض. وهذا برهان على أنّ الغموض ما هو إلّا نتيجة لعمليّة الاستبطان هذه والانطواء على النفس بالذات.

فلذلك نستطيع القول إنّ البناء الفنّي عند خليل حاوي هو نقلة نوعيّة كبيرة في تحويل الشعر العربي من الطابع «التعليمي المباشر» إلى طابع «التمزّق الداخليّ والتعبير الخاصّ في الأعماق».

هذا الكلام ينطبق على كثير من الشعراء لا على شاعر معيّن، ولكنّي أتحدّث عن النقلة الأولى التي تحدّد هذا الشيء. ولكن حين ندخل في التفاصيل نصل إلى طبيعة العبارات.

بغدادي: البناء الفنّي عنده نقلة نوعيّة في تحويل الشعر العربيّ من الطابع «التعليميّ المباشر» إلى طابع «التمزّق الداخليّ والتعبير الخاصّ عن الأعماق».

خليل حاوي متأثّر - تأكيداً - بالتراث. حرصه على الوزن وعلى القافية بهذا الشكل الشديد واضح. وهو لذلك يريد أن يحقّق معادلة: لا يريد أن يتحرّر تماماً من التراث ولا يريد أن يكتب تماماً مثل التراث. والذي صنعه فعلاً هو انتهاج حلّ من الحلول العمليّة لهذه المعادلة التي مازلنا حتّى الآن نتناقش فيها.

الشيء الأبعد من ذلك يدخل في الخصوصيّات. يمكن للمرء أن يقرأ السيّاب فيرى أنّه يتشابه معه في هذا الموضوع. يقرأ البياتي، يقرأ حتّى أدونيس الذي يقال إنّه سبق الموجة بقصيدته «النسر». لكن، رغم هذا التشابه، هناك خصوصيّة معيّنة تميّز خليل حاوي بطريقة استخدامه للغة، للرمز، للفلكلور.. إلخ.

حين يستخدم خليل حاوي اللّغة فإنّه يستخدمها وكأنّه يريد أن يتحرّر منها. فبقدر ما تفرض اللغة قوانينها نجد لدى حاوي محاولة جادّة لكسر هذا الطوق. يبدو ذلك من خلال طرح الموضوع نفسه بشكل سلسلة من الصور المتداعية التي يخيّل إليك أنْ لا رابطة بينها على الإطلاق. وعلى ذلك أرى أن تعقد ندوة أخرى تخصّص لدراسة النسيج الفنّي في شعره ولا شيء سواه، لأنّه نسيج جديد ومعقّد وحديث ورائد حتّى هذه اللّحظة.

● **داود**: كلام الأستاذ شوقي جميل جدّاً وينبغي أن نضيف إليه أمرين اثنين: **أوّلاً**: عندما نبحث في الصياغة الفنّيّة أو صياغة التعبير الشعري عند خليل حاوي ينبغي أن نأخذ بالحسبان ما يريد خليل حاوي قوله. ففي إحدى المقابلات يقول إنّه «يريد أن يعبّر عن تجربة كلّيّة تعادل الفلسفة وإن اختلفت عنها في شكل التعبير». هو إذن يريد أن يقول فلسفة بصيغة شعريّة. خليل حاوي مسوق في هذه الحالة باتجاه رؤيا - كما يسمّيها - لواقع يعيشه. يقول: «إنّه يعبّر بشكل حسّي عيْني»، بمعنى أنّه يأخذ تفاصيل الحياة اليوميّة، سواء كانت موروثة أو متداولة في الحياة العيانيّة المباشرة ويركّب من هذا المزيج كلّاً واحداً يسوقه بالنتيجة ليعطي مدلوله - أي ما يريد قوله أخيراً - كرؤيا للعالم.

ثانياً: إنّنا نلاحظ أنّ حاوي ظلّ على الدوام منطبعاً بطابع الرومانتيكيّين الذين سبقوه، ولكنّه خلق في التعبير جدلاً - ولا أعرف إذا كانت كلمة «جدل» تصحّ هنا - ما بين التعبير الرومانتيكيّ ومقتضيات التعبير عن الفكر الوجوديّ الذي يحمله. دائماً نلاحظ هذا التفاعل بين هذين المعطيين: القالب الفنّيّ الذي سبقه فيه الياس أبو شبكة، وذاك الذي خرج منه حاوي وأغناه بإضافة شيء جديد، بحيث أصبح هذا التعبير موجّهاً باتجاه فلسفة معيّنة.

ولهذا فإنّ دراسة التعبير الفنّي عند خليل حاوي يجب ألّا تُدرس جزئياً، بل يجب ألّا تدرس حتّى بشكل كلّيّ منعزل عمّا يريد قوله مضمونيّاً.

● **دحبور**: لم يكن خليل حاوي يكلّ عن ترداد اسم الياس أبو شبكة، كان يحفظ قصيدته «غلواء» كاملة. إنّما خليل حاوي الذي كتب القصيدة الحديثة المتقدّمة على سابقاتها - أعني قصائد خمسينات البيّاتي وقبّاني وأدونيس، وبالمناسبة كان أدونيس أكثرهم بدائيّة؛ فعندما كتب حاوي **نهر الرّماد** كان أدونيس يكتب **قصائد أولى** وهي قصائد غنائيّة بسيطة متواضعة من حيث تحصيلها في الحضور الشعريّ الحديث - هذا الشاعر (حاوي) نراه على صعيد الإيقاع لم يستخدم طول حياته الشعريّة، عبر مجموعاته الخمس، أكثر من ثلاثة إلى أربعة بحور شعريّة. أي أنّ مستوىً نغميّاً محدّداً كان في ذهنه لم يكن ليحيد عنه. أيضاً مسألة عنايته بالمفهوم السلفي للقافية لم يتنازل عنها أبداً.

صحيح أنّ القافية تتواتر، تغيب وتعود، ولكنها موجودة بشكل

ملحّ وبشكل جزل يذكّرنا بالأسلاف. وهذا طبيعيّ باعتبار أنّ الحاوي نفسه وصف نفسه بأنّه «جسر» أي هو يحمل تركة الأسلاف - الياس أبو شبكة خاصّة - ويحمل أيضاً طموح الذين يمشون على صدره وصولاً إلى الشرق الجديد.

من هنا تلتقي في مفردات حاوي، بل تلتقي في حصيلته اللغويّة، المفردات التي تُمتّ إلى مرحلة الخمسينات والتي نجدها الآن قد شاخت أو أنّها أصبحت محدودة أو مكروهة، وتلتقي معها أيضاً العبارات الخاصّة والتراكيب الجديدة المفاجئة: «ذهباً وحل الأزقّة» - هذا التعبير المدهش -، أو: «وعرفتُ كيف تمطُّ أرجلَها الدقائقُ، كيف تجمد، تستحيلُ إلى عصور».

إلاّ أنّنا لو أخذنا عمليّة إحصائيّة لمفردات حاوي لوجدناها مفردات محدودة، فلم يكن القاموس الشعري لديه واسعاً. وأنا لا أرى هذا نقيصة، بل هو صفة: كأن نقول: إنّ هذا الرجل أسمر أو أبيض، بمعنى أنّ هذا القول ليس حكماً قيميّاً وإنّما تقرير واقع. وبهذا ألتقي - حسب اعتقادي - مع الأخ داود حينما قال: إنّه كان يصبو إلى الفلسفة في الشعر. والفلسفة تميل إلى التجريد وإلى التحديد، الأمر الذي كان يدفع هذا الشاعر إلى الكتابة بلغة معيّنة، بحيث أنّه يسهل علينا أن نميّز قصيدة حاوي وسط الركام الهائل من الشعر المتشابه في الشعر العربيّ الحديث حتّى ولو لم تكن ممهورة بتوقيعه. من هنا درج شيء اسمه «مدرسة خليل حاوي»، الشاعر الذي زوّج الفلسفة بالشعر وظلّ شاعراً دون أن تلوي الفلسفة عنق قصيدته.

● **الحلبي**: هذا ما لدينا الآن، وأمّا الذي لدى غيرنا فأكثر وأغزر، وهذا مصير كلّ إبداع عظيم، يأتلف الناس من حوله ويختلفون، ولكنّه يظلّ سيّداً. أشكركم، وأستمطر الرحمة لروح فقيدنا الكبير.

السيرة الناقصة (*)

كما أملاها خليل حاوي على د. ساسين عسّاف حين كان طالبا لديه

د. ساسين عسّاف

ولدتُ في الشويْر، لبنان، أوّل كانون الثاني ١٩٢٥. نلتُ شهادة الماجستير عام ١٩٥٥ وكان موضوع رسالتي: «العقل والإيمان بين الغزالي وابن رشد».

نلتُ الدكتوراه من جامعة كيمبردج عام ١٩٥٩ وكان موضوع أطروحتي: **جبران خليل جبران، إطاره الحضاري، شخصيته وآثاره**. والكتاب صدر باللغة الإنكليزيّة.

مجموعاتي الشعريّة: **نهر الرماد** (١٩٥٧)، **الناي والريح** (١٩٦١)، **بيادر الجوع** (١٩٦٤).[1]

نشرتُ في المجلّات دراسات عدّة في الفلسفة والشعر والأدب.

أجدادي لم يخضعوا لإقطاع. كانوا يحترفون صناعة البناء. وكان اللبناني والسوري يفخران بأنّ بيتهما من صنع شويري.

أبكرتُ في النضج. في الثانية عشرة كنت الأوّل في صفّي. المدرسة يسوعيّة، كان يشرف عليها اليسوعيّون. المعلّم كان يوسف صوايا. في أحد الامتحانات نلت الجائزة الأولى في الدروس ثمّ تبع ذلك امتحان في التعليم المسيحي. فسألني الأبّ اليسوعي «من هم الهراطقة»؟. والجواب المقرَّر في التعليم المسيحي: «إنَّ الهراطقة هم الذين خرجوا على طاعة الكنيسة الكاثوليكيّة». فكان جوابي: «لا أعرف». أمَّا الأب اليسوعي فقد أدرك أنّي أعرف وأرفض أن أعترف بأنّ طائفتي هي طائفة الهراطقة. أمرني بالركوع فرفضت. وحاول أن يطردني من المدرسة، فاحتجَّ الأستاذ يوسف صوايا وقال له: «إنّ الشويريّين أجمعهم سوف يثورون على المدرسة إذا ما طردني». ثمّ طلب منّي الوقوف قصاصاً. وتوسّط بيني وبين الأب اليسوعي الأستاذُ صوايا فوقفت. وما كان من الأب إلّا أن أبدل الجوائز وأعطاني جائزة التعليم، وهي صورة مريم العذراء، وأعطى الفائز الأوّل بالتعليم المسيحي كتاباً كبيراً. وهذا ما جعلني أشعر حتَّى الآن بكيد الرهبان. عندي طرب خاص لما يذكر عنهم في القاموس. أبعدُ الناس عن المسيح: السلك الكهنوتي.

إنّ تخطّي ما هو مطلوب من الطالب في عمر معيّن خلق في نفسي شعوراً بالثقة الذاتيّة والامتياز والتفرّد.

الشوير هي أقلّ القرى اللبنانيّة تعصّباً طائفيّاً. من هنا بدا عمل الأب اليسوعي مستهجناً. فمن تراثها أنّها قدّمت للفكر الحرّ عدداً من المفكّرين الثائرين الذين دفعتهم ظروف الاحتلال العثماني إلى الهجرة. من هؤلاء: الدكتور خليل سعادة، وداود مجاعص، . . . نعت «شويري» نعتٌ يُعْتَدّ به، نعتٌ ينطوي على أهمّ ما تشتمل عليه الحياة الجبليّة من صبر على المصاعب وثورة في وجه الظلم يداخلها اعتداد الشويري عادة بتفوُّق أجداده وآبائه في مجالات

> أبعدُ الناس عن المسيح: السلك الكهنوتي.

الصناعات المختلفة. هناك ما يشبه الصراع المحلّي على تصدّر المنطقة، وقد فاز الشويريّون بالصدارة بعد مصارعات عديدة مع القرويّين في القرى التي تحيط بالشوير.

والدي كان بنّاء، يعمل كعادة البنّائين الشويريّين، يرتحل في مستهلّ الربيع إلى سوريا للعمل هناك وبخاصّة في منطقتين: منطقة جبل الدروز ومنطقة الجولان. وربّما أثّرت المناقبيةُ الدرزيّة تأثيراً قوياً، ولكنه خفّي، على سلوك الشويريّين، وهو سلوك تغلب عليه صفة الفروسيّة في مفهومها العربي. مرض والدي ولي من العمر اثنتا

> كنت أيّام العطلة ألزم البيت لأنّني كنت أفتقر لثوب جديد يصلح أن يلبس في هذه المناسبات.

عشرة سنة، وكان مرضاً عصبيّاً موجعاً. وضاقت بنا سبلُ العيش، فتحتّم عليّ - وأنا كبير إخوتي وأخواتي - أن أترك المدرسة وأبدأ العمل كما يبدأ الكثير من الشويريّين - «فاعِل» -. ومن أوْجع الذكريات أنه كان عليّ أن أحمل الحجارة في بناء «البلوكاج» بين الطريق والرصيف. الموجع في الأمر توقُّف زملائي الطلّاب عن التحدُّث إليّ، مع العلم أنّي كنت أعيش من قبل حياة يمكن أن تعدّ مترفة بالنسبة لدخل والدي. وممّا أذكر أنّني كنت أيام العطلة، وهي أيّام الآحاد والأعياد، ألزم البيت لأنّني كنت أفتقر لثوب جديد يصلح أن يلبس في هذه المناسبات. وكنت أحسّ خلال تلك

(*) نُشرت المقالة في مجلّة **الفكر العربي المعاصر**، العدد ٢٦، حزيران/تموز ١٩٨٣.

(١) حين أُجريت المقابلة، لم يكن الرعد الجريح ولا مجموعة حاوي الكاملة قد صدرا بعد.

الأيام بكآبة وسأم، وكنت أتساءل: «لماذا تزوّج أبي وأنجبني»؟. وخلال الطفولة، إلى التاريخ المذكور، كنت أحاول قبل النوم أن أفكّر في طبيعة الله دون أن أصلّي، وكان يبدو لي كما يبدو للصغار عادة رجلاً مسنّاً طويل اللحية معقود ما بين الحاجبين مخيفاً. وربّما داخَلَ هذا التأمّل الطفولي نوعٌ من التأمّل المبكر في طبيعة الخلود والأبديّة، وهو أمر كان يصعب عليّ تصوّره، ولهذا كنت أحسّ بما يشبه الرعدة كلّما خالجني الشعور بزمنٍ لا ينتهي.

في الرابعة عشرة عملت «عاملاً» متدرّباً في «التطيين والتبليط». وكان العمل يقتضي من العامل أن يبدأ عمله قبيل طلوع الفجر وألّا ينتهي إلّا بانتهاء النهار وابتداء الليل. وما زلت أذكر الحذاء الذي كان ينضح بماء الكلس فيؤثر في جلد رجليّ تأثيراً قد يبلغ حدّ التفسّخ.

في السابعة عشرة أصبحت معلّماً. والدي مرض سنتين فقط. ارتحلتُ كما يرتحل اللبنانيّون إلى الجولان في أوائل الربيع وكنت أعمل ملتزماً صغيراً، وكان العمل ناجحاً نجاحاً معتدلاً. وفي نهاية الموسم، في أواخر الخريف، زارني والدي في عملي وارتاح إلى ما أنجزته في مجال هذه الصناعة. ولكنّي ثرت عليها وألقيت أدواتها على الأرض، وقلت له لن أعمل بعد اليوم عاملاً يدويّاً مهما يكن المردود المادّي. خلال هذه الفترة كنت دائماً أقرأ إلى ساعة متأخرة من الليل باللغة الفرنسيّة والإنكليزيّة والعربيّة، ونظمت قصائد كثيرة في اللغة العاميّة اللبنانيّة ظهرت في المجلّات، كما نظمت القليل من الشعر في اللغة الفصحى. وهذا العمل مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالعرف الشويري. فالشيخ ضاهر خير الله عطايا الشويري كان بنّاءً ودرس فقه اللغة على نفسه، وأتقنه، ثمّ امتنع عن البناء ووضع أبحاثاً أصيلة في هذا المجال اعترف بأصالتها في الوقت الحاضر الشيخُ عبد الله العلايلي الذي قرّر أنه لم يُفد في مجال فقه اللغة إلّا من نتاج الشيخ المذكور بين علماء اللغة في القرن التاسع عشر.

في الوقت نفسه كان لي شيء من الهوس العاطفي، فتعلّق قلبي بفتاة هناك في القنيطرة. كنت أجمع المال القليل وأوفّره لأزور القنيطرة خلال فصل الشتاء لألتقي بها في مناسبات عامّة. لها أثر في قصائدي الأولى بالعاميّة.

في الخامسة عشرة انجرفت في الحزب السوري القومي. حاولتُ أن أهاجر إلى الأردن فمنعني القنصل الإنكليزي بحجّة انتمائي إلى هذا الحزب الممنوع في الأردن آنذاك.

ومن وجوه تمرّدي كان التمرّد على قرار القنصل فذهبت إلى الجولان ومنها عبرت الحدود مشياً على الأقدام. وكان دليلي واحداً من البدو سبق لي أن عرفته. كانت الرحلة من قرية تدعى فيق عبر وادي الرتّاد، عبر نهر الأردن، إلى الكفارات. نمت ليلة في خيم البدو عند أقرباء الدليل. ثمّ انتقلت إلى «إربد» حيث يسكن ابن عمّ والدي، ومنها إلى عمّان، ثمّ إلى الكرك، ومنها إلى الغور الصافي على ضفاف البحر الميّت. ذهبت إلى هناك لأنّ عمّي كان يعمل مهندساً في شركة «البوتاسيوم»، ومكثت سنة وجمعت حوالي خمسين ليرة فلسطينيّة. ثمّ عدت إلى لبنان وعملت في مجالات مختلفة وتابعت الدروس في الوقت نفسه، إلى أن توفّر لديّ بعضُ المال، فانقطعت عن العمل ودخلت مدرسة الشويفات العليا وتخرّجت منها، وانتقلت إلى الجامعة الأميركيّة.



خليل حاوي يلقي قصيدة «أهرمان» في الجامعة الأميركية

كنت أدرس وأقوم ببعض الأعمال المرتبطة بالحياة الجامعيّة، وكنت من السبعة الأُول في السنة الأولى التي بلغ عدد الطلّاب فيها ٤٧٥ طالباً، ونلت بعض المكافأة، كما نلت جائزة الشعر في قصيدة «أهرمان». ومن أهمّ المعالم أنّي كنت أرفض أن أكون الجامعي الوحيد بين إخوتي، ولهذا كان عليّ أن أساعد والدي في تعليم إخوتي. ثمّ نلت شهادة الـ «B.A» بتفوّق، وكنت أتردّد بين التخصّص في الفلسفة أو الأدب. ولكن رئيس دائرة الأدب العربي طلب منّي أن أدرّس الفكر العربي للصفّ الأوّل، والأدب للصفّ الثاني، وبراتب قليل جدّاً - «مساعد مدرّس» - ولهذا كان عليَّ أن أعطي بعض الدروس الخاصّة الإضافيّة لأنفق على نفسي وعلى إخوتي. ثمّ نلت شهادة الماجستير وكانت الرسالة في العقل والإيمان. ولكن ميلي الجارف إلى الشعر قرّر اتجاهي، فغلّبتُ الأدبَ على الفلسفة في دراستي، وكنت أحاول أن أفيد إلى أقصى حدّ ممّا تقدّمه الجامعة في مجالات الأدب الإنكليزي والعربي والفكر الغربي والعربي.

اطّلاعي وثيق جدّاً في الحضارة العالميّة من ما قبل أفلاطون إلى آخر

التطوّرات في الفكر الحديث، وهذا أمر مخالف لما تواضع عليه الناس في مجال الثقافة الأدبيّة. كان المفهوم السائد أنَّ الفكر الفلسفي يفسد الأدب وبخاصّة الشعر. وربّما كان لثقافتي الفلسفيّة بعض الأثر في تمايز شعري عن شعر الآخرين من روّاد الشعر الحديث، وأعتقد أنَّ الفكر الفلسفي عمّق الرؤيا الشعريّة عندي دون أن يوشحها أي أثر من آثار الفكر الذي يقرّر تقريراً أو يرد على سبيل الحكمة المأثورة.

نلت منحة من الجامعة وذهبت إلى كيمبردج. كنت أوفّر قسماً من المنحة لأرسله للعائلة. كنتُ على علاقة بفتاة هنا ثمّ ذهبت إلى كيمبردج. وكنّا على علاقة حميمة طوال السنين الثلاث التي قضيتها هناك، هذا مع بعض الخبرات العاطفيّة هنا وهناك.

اخترت موضوع «جبران» لأنه كان أيسر الموضوعات التي يمكن أن أعالجها بحيث يبقى لديَّ وقت وفير لمتابعة بعض الدروس في الفنون المختلفة والآداب الأوروبيّة والأدب المقارن والفكر. كانت هذه المرحلة من أخصب مراحل حياتي فقد أنهيت الأطروحة المطلوبة وأنهيت مجموعة **نهر الرماد** وقسماً كبيراً من **الناي والريح**. عدت إلى لبنان وإلى الجامعة الأميركيّة أستاذاً مساعداً في دائرة الأدب العربي. وكانت شهرتي قد ترسّخت كأحد روّاد الشعر الحديث، وقد أدهشتني الشعبيّة التي توافرت لي خلال غيابي.

الفكر الفلسفي عمّق الرؤيا الشعريّة عندي دون أن يوشّحها أيّ أثر من آثار الفكر الذي يقرِّر تقريراً أو يرد على سبيل الحكمة المأثورة.

قبيل السفر حدث صراعٌ بيني وبين رئيس الحزب القومي جورج عبد المسيح على قضايا فلسفيّة كان الرئيس يعالجها معالجة فجّة تدلّ على جهله بالمبادئ الفلسفيّة في الحركة وفي التراث الإنساني. ومن الذين شاركوني في الاعتراض على الرئيس آنذاك غسان تويني وإنعام رعد، وانتهى الصراع إلى إعلان انفصالي عن الحزب إعلاناً ظلّ محصوراً في دوائر الحزب ولم أخرج به إلى صراع مكشوف على صفحات الجرائد والمجلّات. وكنت قبل ذلك أُعدّ الثقة في قضايا الحزب القومي التي تصطبغ بصبغة فلسفيّة كما كنت قد تعوّدت أن أعيش محاطاً بالرفاق الذين كانوا يحترمون معرفتي في العقيدة وإخلاصي في العمل لها. ولهذا كان الانفصال موجعاً مفجعاً إلى حدّ ما، وربّما بدا أثر ذلك في **نهر الرماد** حيث يغلب التعبير عن التوحّد والوحشة ومجابهة الوجود فرداً وحيداً يفتقد ما عرفه من قبل من مساندة الرفاق له.

ثمّ انتقلت من الشعور بالعدميّة إلى اكتشاف قيم الحضارة العربيّة من جديد، وأدركت أنّ الحزب القومي كان على خطأ أساسي عندما دعا إلى وحدة تعمّ الهلال الخصيب باسم سوريا والحضارة السوريّة. وأصبحت أعتقد أنّ الدعوة إلى مثل هذه الوحدة نفسها يجب أن تكون باسم العروبة لأنها السمة الجوهريّة التي يتمّ بها تراث هذه المنطقة؛ هذا مع الاعتقاد بإمكان قيام وحدة عربية أشمل. والوحدة كانت مرتبطة بنزعة تقدميّة انبعاثيّة عبّرتْ عن ذاتها في شعري. وكان الصراع على أشدّه في جبهتين متعارضتين: الأولى أقودها أنا والدكتور سهيل إدريس في مجلّة «الآداب»، والثانية يقودها يوسف الخال وأدونيس في مجلّة «شعر». والغالب على النزعة الثانية تغريب لبنان وفصله عن تراثه العربي. غير أنّ الصراع قرّر تقريراً مبرماً رسوخَ النزعة العربيّة في العالم العربي بوجه عام ورسوخها رسوخاً نسبيّاً في نفوس بعض المثقّفين اللبنانيّين المسيحيّين ونفوس المثقفين المسلمين إجمالاً وإجماعاً.

أدركت أنَّ الحزب القومي كان على خطأ أساسي عندما دعا إلى وحدة تعمّ الهلال الخصيب باسم سوريا والحضارة السوريّة، وأصبحت أعتقد أنَّ الدعوة إلى مثل هذه الوحدة نفسها يجب أن تكون باسم العروبة لأنّها السمة الجوهريّة التي يتمّ بها تراث هذه المنطقة، هذا مع الاعتقاد بإمكان قيام وحدة عربيّة أشمل.

مسألة الزواج

الثرثرات النسائيّة في المجتمع البيروتي أفسدت الصلة بيني وبين ديزي الأمير التي أهديتها كتاب جبران، إلى اليد التي أمسكت بيدي في ليالي الشكّ والخلق وهي التي رافقتني إلى كيمبردج.

التراث والانبعاث

ظلّت الطباع الجبليّة التي نشأتُ عليها تؤكّد ذاتها بعنف يبلغ حدّ المغالاة في مجال الخلق الشعري والالتزام بالعقيدة العربيّة التزاماً يطرح قضيّة الانبعاث العربي على مستوى مطلق. وممّا يعرف عنّي التأكيد على الاستقلال بالرأي واعتبار نفسي أصيلاً في التراث العربي وفي الدعوة إلى بعثه من جديد واعتبار المعايير التي أستند إليها هي أصلح المعايير. وهذا الأمر دفعني أحياناً إلى الثورة على بعض المسؤولين العرب ثورة مباشرة بلغت حدّ التعنيف والتوبيخ. وممّا أقوله: لا فضل لمسلم على مسيحي إلّا في أصالة عروبته. وكنت أرفض الشعور الذي تنطوي عليه الدعوة العربيّة كأنها دعوة متأصّلة تأصّلاً تلقائيّاً في نفوس المسلمين وهي وافدة على نفوس المسيحيين من خارج. وكان يبلغ احتقاري أشدّه أحياناً لبعض المثقّفين المسلمين

الـذين يظنُّـون أنّ إسـلاميتهم تجعلهم أصيلين في عـروبتهم. وكنت أرفض دائـماً أن يُظنّ أنّ اعتنـاقي للعقيدة العـربيّة هـو ربحٌ لأهلهـا الأصليّين، وربّما دفعني ذلك إلى التصريح مراراً بأنّ الذين يعتنقـون العقيـدة العـربيّـة هم عـلى جهـل في حقيقتهـا مسـاوٍ لجهـل الـذين يعارضونها.

كنت أرفض الشعـور الذي تنطوي عليـه الـدعـوة العربيّة كأنّها دعوة متأصّلة تأصُّـلاً تلقائيّـاً في نفوس المسلمـين وهي وافـدة عـلى نفـوس المسيحيّـين من خارج.

تجربة كيمبردج العاطفيّة

لم ألتق المرأة التي يمكن أن تكون رفيقة تملأ جوانب نفسي وتشبع رغباتي المختلفة المتنوّعة من فكريّة وشعريّة وحسّيّة. المرأة تابعة لي تابع المسحور دون أن أستجيب لها استجابة تامّة. العلاقة كانت علاقة رفاق صراع أكثر ممّا هي علاقة رجل بامرأة تبلغ حدّ الاندماج التام. شعورٌ بالإخفاق في هذا المجال. لم أعطِ العناية الجدّية الوافية لهذا الموضوع. شعور مضمر في نفسي أنّ الشعر يقتضي من الشاعر وقف الحياة عليه وحده وبخاصّة عندما يكون شعراً ملتزماً بثورة انبعاث حضاري مطلقة. علاقات ثقافيّة وحسّيّة وشعوريّة مع المرأة الغربيّة. الشعر يستولي على نفسي بكليتها، وإنّ أقرب النساء إليّ ـ كما قالت إحداهنّ ـ تأتي في الدرجة العاشرة بعد الشعر. كان هناك نوعٌ من التعويض في تعدّد الصداقات.

الوالد

كان عنده نوعٌ من الرقيّ الفطري الذي كان يظهر في سلوكه عـامّة وخاصّة بالنسبة لتنشئتنا. فهو كـان يكره أن يكـون التأديب بـالضرب والتوبيخ العنيف، وكان يعاملنا معاملة فيها الكثير من اللطف ـ لطف الأب القوي الصارم.

الوالدة

القدرة على العمل مستمدّة من التراث الشويري. إنّها تأبى حتّى الآن أن يكون لها خادمة لتظلّ مستقلّة بعمل البيت؛ وهذا مع تقدّمها بالعمر.

القراءات الأوّليّة

جبران، المختارات العربيّة الشائعة، الأدب الحديث وبخاصة الأدب المهجري.

وقد درست على سعيد عقل الشعـر عامـين بدون انتسـاب، وظهر الفارق بيني وبينه من خلال ملاحظاته على ما كنت أقدّمه لـه من نثر أو شعر. سعيد ينزع منزع الفخامة في اللفظ والعودة إلى المعاجم وأنا على نقيض ذلك.

الأدب الرومنطيقي المترجم وغير المترجم، شلي، كيتس، وردزورث، كولردج، لامارتين، ألفرد دي فيني، هيغو، فلوبير في النثر.

كانت قراءات ذاتيّة أحاول أن أنزع بها منزعاً منهجيّاً وأن أطّلع على ما يقوم في ذوقي قياماً مبرماً. كنت دائماً أحاول أن لا أغلّب الذوق الفردي على الثقافة العامّة.

أقـرب النسـاء إليّ تـأتي في الـدرجـة العـاشرة بعـد الشعر.

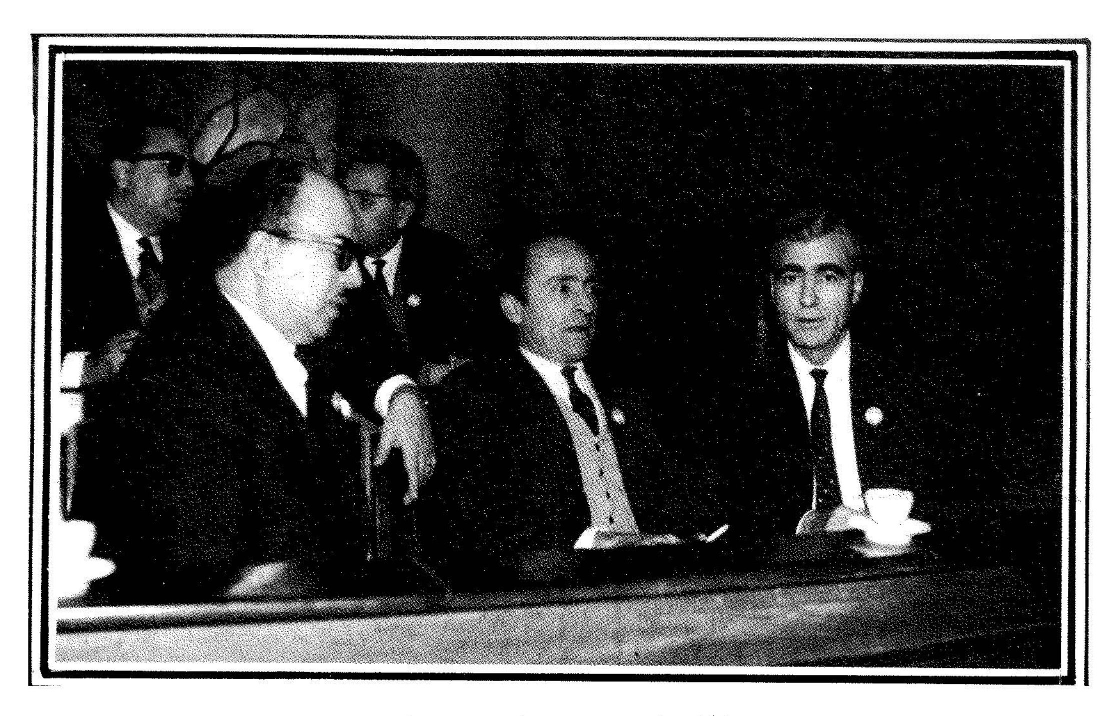
وقرأتُ الأدب الأوروبي وبصورة خاصّة الأدب الألمـاني في ترجمـات إنكليزيّة وفرنسيّة.

كما قرأتُ الشعر الغربي الحديث بأكمله أوروبيّاً وأميركيّاً واشتراكيّاً.

بعد النضج أصبحت أملك معايير عامّة.

مقابلة غير منشورة

مع خليل حاوي (*)



خليل حاوي بين محمود زايد ومحمود الحوت

□ أرى على رفّ مكتبتك **ديوان الشعر العربي**. إنّه مشروع استغرق منك ومن أخيك الأستاذ إيليا حاوي وصديقك الأستاذ مطاع صفدي ما يقرب من عشر سنوات، أنفقتم فيها الجهد والمال للاستعانة بمحرّرين يساعدونكم في هذا العمل الضخم.

■ أدركت خلال مطالعاتي أنّ التراث العربي في مجالاته المختلفة، من شعر وفكر، مايزال مطويّاً: بعضه في المخطوطات وبعضه الآخر قد نشر نشراً سيّئاً. ثمّ اطّلعت على ما كُتب في التراث العربي من كتب تنزع منزع الأحكام الإجماليّة التعميميّة دون أن يتوفّر لمؤلّفي هذه الكتب الاطّلاع المفصّل الذي يحيط بمجالات الحضارة العربيّة إحاطة تامّة. فكان أمراً طبيعيّاً أن أرى في نشر التراث وتحقيقه الخطوة الأولى الحتمية لكلّ عمل تقييمي.

□ وماذا يعني لك الشعر الجاهليّ؟

■ في هذه المجلّدات الأربعة الخاصّة بالشعر الجاهليّ جمعنا ما هو معروف من هذا الشعر، وأضفنا إليه الكثير من الشعر المجهول الذي مايزال مبعثراً في مطوّلات تاريخ الأدب. وبعد هذا الاطّلاع المفصّل على تراث الشعر الجاهليّ، تبيّن لي خطأ الذين حكموا على هذا التراث أحكاماً مستمدّة في غالبيّتها من تمرّسهم بمناهج المستشرقين في البحث.

□ تعني طه حسين؟

■ لا أريد التخصيص.

وما تفتقر إليه تلك المناهج من ذوق أصيل هو الذي يحمي المنهجيّة من الجفاف ونزعة الإطلاق وسوء الفهم.

أوّل ما يتنبّه المرء في الشعر الجاهليّ إلى معاناة الإنسان الجاهليّ للزمن. وهذا يتمثّل في الصحراء ورمالها حيث تضيع الآثار، تمثّلاً يكاد يكون فاجعاً. وهكذا يجب أن نفهم موضوع الوقوف على الأطلال. إنّه في جوهره معاناة للزمن.

يلفت النظر ما ينطوي عليه هذا الشعر من صور محدّدة توحي في الوقت نفسه بأصداء غير محدودة. يجوز القول إنّ صوراً كهذه تبلغ حدّ الرمز، وليست كما ظنّ كثير من الباحثين أنّها صور تنسخ الواقع الظاهر.

(*) عثرنا بين أوراق الشاعر خليل حاوي على المقابلة التالية التي لا تُحدّد زمن إجرائها ولا مُجريها، ولم تُنشر من ذي قبل.

لنأخذ الليل مثالاً على هذه الصور في معلّقة امرئ القيس. هنا نلحظ أنّ الحالة النفسيّة الداخليّة ترتبط ارتباطاً وثيقاً تلقائيّاً بالصور الحسيّة المستمدّة من عالم الطبيعة. ويكون الشاعر في استخدامه المجاز على هذه الصورة قد جاء بما يُدعى في النقد الحديث بالمعادل الموضوعي لحالته النفسيّة الداخليّة.

لقد تحاشى الشاعر، انسياقاً مع طبعه، التعبير عن المشاعر تعبيراً مباشراً عندما حوَّلها إلى صور صيغت صياغات لغويّة إيقاعيّة موحية.

ليست المعاناة الشعوريّة وحدها مصدر الشعر، بل يصاحبها ويتقدَّمها من حيث القيمة قدرةُ الشاعر على تجسيد مشاعره بالصورة والإيقاع. هذه السمة في الشعر الجاهليّ تجعله يتّجه اتّجاه كل شعر أصيل في تراث الأمم.

[هنا يبدو أنَّ ثمّة نقصاً في تفاصيل المقابلة يبلغ الصفحة] (التحرير).

... الصعاليك بالأشخاص الوجوديّين الذين صوّرهم سارتر.

إنَّ العمل في مجال نشر تراث الشعر العربي جعلني أدرك إدراك اليقين بطلان البحث في طبيعة هذا التراث قبل أن يُنشر نشراً كاملاً. وربّما بدا لكثيرين بعد انتهائنا من النشر أنّ ما كتب في هذا التراث قبل ذلك يجب إعادة النظر فيه جملة. وما قلناه عن الشعر يصحّ على التراث العربي في مجالات متعدِّدة مختلفة وبخاصّة في مجالات الفكر الفلسفي. عندما كتبت رسالتي عن «العقل والإيمان» وجدت أنَّ الفكر الفلسفي عند العرب مايزال يعالجه الباحثون العرب معالجة فكر متّهم أصلاً وخال من الأصالة الذاتيّة. وقد تابع بعضهم ما أثّر من حكم على هذا التراث أصدره أحد المستشرقين زاعماً أنّه: ليست الفلسفة العربيّة سوى الفلسفة اليونانيّة مكتوبة بحروف عربيّة. وقد عجبت حين اطّلعت على حكم إتيان جيلسون وجاك ماريتان على الفلسفة خلال العصر الوسيط، فاعتبرا ابن سينا أكثر فلاسفة ذلك العصر أصالة، كما اعتبرا كتاب **فصل المقال** لابن رشد منعطفاً في تاريخ تطوّر الفكر الأوروبي.

□ هل استطاع النقد العربي القديم أن يجلو جوانب الإبداع في العبقريّة الشعريّة عند العرب؟ وهل انبثقت نظريّة النقد العربي من التراث العربي؟

■ إذا التفتنا إلى تراث النقد من ابن سلّام ومن تلاه أمثال ابن قُتيبة والآمدي إلى أن نبلغ عبد القاهر الجرجاني، نجد النقد ينزع منزعاً فنيّاً يأخذ بطرف ضئيل من المنزع اللغويّ والمنزع النفسيّ. ويحاول النقّاد إجمالاً أن يمرِّسوا أذواقهم مراساً طويلاً على تذوّق الشعر ثمّ يحاولون بعد ذلك تحويل الذوق إلى قاعدة. ولهذا كانت أحكامهم على الأدب تستند إلى قواعد مستمدّة من طبيعة الأدب دون أن تتخطّاه إلى مجالات أخرى، كالمجال النفسي بالمفهوم العلمي الدقيق، أو المجال الفكري الفلسفي، كما نشاهد في تراث النقد عند يونان ـ إذ كان النقد فرعاً من مذهب فلسفي يشتمل على فروع عدّة منها النظر في طبيعة الوجود وطبيعة المعرفة وطبيعة الأخلاق والاجتماع. وكان على هذه الفروع أن تتكامل في نظرة واحدة شاملة، والوضع ذاته نشهده الآن في النقد الغربي الحديث. فإنّ النقّاد الذين جاؤوا بنظريات تُعدّ منعطفات حاسمة في تاريخ النقد كانوا في غالبيّتهم من الفلاسفة الذين جمعوا بين الذوق الذاتيّ والنظريّة الفلسفيّة الموضوعيّة. وإنّا لنرى فيما يقرِّره الفيلسوف ابن سينا من وحدة المصدر في الوحي والمعرفة الفلسفيّة صيغةً صالحة لما يجب أن يكون عليه عمل الخيال في مجال الخلق الشعري. فهو يرى أنّ الخيال يتّصل بطبيعة الفكر من جهة وبطبيعة الحسّ والصور الحسّيّة المتراكمة في الذاكرة من جهة أخرى. ولهذا فهو عندما يتلقّى الإلهامات من مصدر خارجي غيبي يعبّر عنها تعبيراً مجازيّاً عيانيّاً. وبهذا يفترق الخيال من حيث الإدراك والصياغة عن الفلسفة التي تدرك المجرّدات وتصوغها صياغة تقريريّة. وإنّا لنرى فيما يقوله ابن سينا خلاصة لجوهر ما أورده الفلاسفة الألمان والشاعر كولريدج من مفاهيم متشابهة لطبيعة الخيال الشعري.

ومن النقّاد الذين تفرَّدوا تفرُّداً مدهشاً بالنسبة لمن سبقهم ومن تلاهم في تاريخ النقد العربي القديم عبد القاهر الجرجاني الذي ثار على ما يدعى بعمود الشعر وما يقتضيه من قرب المعاني ووضوح الصياغة واتّباع الأقدمين. وخلاصة ما يذهب إليه في تعريف مذهبه أنّ الشعر كَشْفٌ عن الحقائق الخفيّة وغوصٌ على المعاني الدقيقة، ومتى توفَّر الكشفُ للشاعر طاوعته الصياغة مطاوعة تلقائيّة لا تقتضيه جهداً فكريّاً أو إراديّاً. ويتّحد المعنى بالمبنى اتّحاداً حتميّاً فيما يدعوه الجرجاني «بالنظم». وهذه سمة الأصالة التي تُعَدّ من المسلّمات في مذاهب الكبار من النقّاد. كذلك يحاول أن يُوحِّد بين نظرية «النظم» ونظرية «التخييل»، وهذا يبلغ إلى ما يدعى في النقد الحديث «معنى المعنى». يقرِّر الجرجاني أنّ الاستعارة والكناية والتشبيه أقطابٌ تدور حولها المعاني، وهذا دليل على تفريقه تفريقاً حاسماً بين ما يدعى «معنى عقليّاً» و«معنى شعريّاً تخييليّاً». ومن طبيعة المعنى التخييلي أن يتّسم بالغموض. ذلك أنّه يشير بالمعنى القريب المحدَّد، وهو ظاهر المجاز، إلى معانٍ بعيدة ترتدّ وراء ذلك الظاهر. وما يقوله الجرجاني في المجاز الشعري يجانس تعريفَ كثيرٍ من النقّاد المحدثين للصورة الشعريّة من حيث تحديد الصورة والإيحاء غير المحدود. فشتّان بين المبالغة الذهنيّة التقريريّة وما توحي به الصورة:

ويـومٍ كـظلّ الـرمـح قصَّرَ طـولَـهُ
دمُ الـزِّق عـنّـا واصـطفـاق المـزاهـر

ذلك أنّ ظلّ الرمح تحيط بـه العين. ومن المعلوم أنّ المعـرفة التي نستمدّها عن طريق الحواس هي أيسر من المعرفة التي نستمدّها عن طـريق الفكر. ولهـذا يُلحّ الجرجـاني في التأكيـد على تجسيـد المعـاني المجرَّدة بالصور الحسّيّة، أو كما يقول هو ويقرّر: «يجب على الشاعـر أن يفتـح للعقل بـابـاً من الحسّ أو العيـن». أمّا إذا التفتنـا إلى نتاج النقـد من مستهلّ النهضـة إلى اليوم فنجـد أنّه نقـد يفتقر إجمـالاً إلى التمرّس الطويل بتذوّق الروائع وربط التذوُّق بقاعدة فلسفيّة تكـون من المسلّمات البديهيّة.

□ يعـرِّف «أزرا باونـد» الصورة الشعـريّة بـأنّها «تلك التي تقدّم تركيبة عقليّة وعاطفيّة في لحظة من الزمن...»

■ يُعد «أزرا باوند» شاعرَ المغامرات والمجازفـات والتأنّي والتبصُّر في مجـال صياغـة الصورة وصيـاغة التعبيـر الشعري. وقـد أفـاد من تجاربه شعراء عديدون بينهم الشاعر الكبير «اليوت»؛ كما يعـترف هو نفسه أنّ قصيدته «الأرض الخراب» قد مرّ عليها «أزرا باونـد» بقلمه الأحمـر وحذف منهـا الروابط المـألـوفة ولم يبق إلاّ مـا يشبـه الصـور الاختـزاليّة التي تـطالب القـارئ بجهـد كبيـر للكشف عن الـروابط الخفيّة التي تقوم بينهـا. ولكن محاولات «أزرا بـاوند» المتنـوّعة تنـوُّعاً يكاد يبلغ حدّ التناقض أفقدته القدرة على الـدفق التلقائي، وأدخلت في شعره عنصراً عقليّاً كان يسعفه أحياناً على إلغـاء الروابط العقليّـة في القصيدة وتحويلها إلى مجموعة من الصور المستقلّة ظاهراً المـرتبطة ارتباطاً خفيّاً باطنيّاً؛ كأنّه كان يعمل بعقله على إخفـاء عمل العقـل في الشعر. ولهذا تجد الاختزال في شعره لا يأتي على سبيل الإشراقـة المفاجئة بقدر ما يأتي على سبيل الوعي التـامّ لما يجب أن تكـون عليه الصورة الشعريّة، فكأنّ النظرية كانت تقرّر طبيعة الخلق. ويستطيع الناقد النافذ أن يستشفّ النظريّة من خلال القصيدة مهما بالـغ «أزرا باوند» في إخفائها... إنّه يحاول بـالعقل أن يكـون لامعقولاً. ومن هنا كثر الافتعال والتصنّع في شعره، فهو شعر يعبّر تعبيراً صادقاً عن تفتّت الحضارة الغربيّة في العصر الحاضر. هـذا التفتُّت الذي شـاع في شعـره وجعل مـادّة الثقافـة تطغى فيـه على مـادّة الإبـداع، يُلزم القارئ كما لم يلزمه شاعر من قبل بمعرفة الحضـارات المتعدِّدة معـرفة وثيقـة، وما تـنطوي عليها من تـاريخ واقتصـاد وفكـر فلسفي وعلم اجتماعي. إنّه شاعر انتخابي توفيقي. وهذا ما يقوم في واقع الشعـر خـلال الأطـوار الأخيـرة من انحـلال الحضـارة. وربّمـا جـاز لي أن أضيـف أنّـه شاعـر التخمة الثقـافيّة، وليس شـاعـر الصهـر الثقـافي وتحويله إلى عنصر أساسي في التجربة الحياتيّة الكيانيّة الوجوديّة.

الرؤيا في مجالات الشعر والعلم والفلسفة

□ عدتَ إلى الدراسة الجامعيّة بعد انقـطاع سنوات كنت خـلالها تنظم الشعر. لماذا حاولت بعد عودتك أن تجمع بين الثقافتين الأدبيّة والفلسفيّة، مع العلم أنّك ابتدأت شاعراً ومازلت؟

■ الواقع أنّي كنت في دراستي الجامعيّة أحـاول جاهـداً أن أجعل من العمل في مجال الثقافة وسيلة توليني القدرة على فهمٍ نفسي وفهم التراث الحضاري وما يشتمل عليه من نظرات في الإنسان والوجود. وقـد تبيَّن لي أنّ الغـرض الذي أستهـدفـه قـد تُسعفني عـلى بلوغـه الدراسةُ الفلسفيّة بقدر ما تسعفني دراسةُ الأدب. وربّمـا كنت بسبب طبيعتي الشعـريّة لا أحتفـل بالمنـاهج التي تُتَّبع في صياغـة المذاهب الفلسفيّـة بقدر احتفـالي بالـرؤيـا التي تـنطلق منهـا تلك المـذاهب. ومـازلت أعتقـد أنّ الكشف عن الحقيقة في مجـالات المعـرفـة، من فلسفيّة وعلميّة وشعـريّة، تصـدر أصلاً عن الـرؤيا، وتختلف في مـا بينهـا في المناهـج التي تتّبع في تـنظيم ما تكشف عنـه الرؤيـا. ولقـد اعـترف العلماء أنفسهم أنّ الإحصاء وجميع المعلومات التي تـوفِّـرهـا المـلاحظةُ الـدقيقة تبقى مـادّة كثيفة لا معنى لهـا ما لم يتيسَّر للعـالِم، خـلال تأمُّـلاته الـطويلة، ومضـات من الـرؤيـا تضيء خفـايـا المـادّة وتكشف عمّا تنطوي عليه من حقائق خفيّة.

ولا شكّ أن الحكم نفسه يسري على نتائج الكثير من الفلاسفة، قدماء ومحـدثين. ولا أُغـالي إذا قلت إنّه ليس في مقـدور الاستدلال المنطقي أن يكتشف ـ مثلاً ـ مـا تبدّى لديموقريط حين قـرَّر أن أَصْلَ الوجود ينطوي على ذَرّات. هذا ما أُوردُه على سبيل المثال وليس على سبيـل الحصر. ولذلـك كـانت الـرؤيـا المصـدرَ الـذي تستمـدّ منه نشاطاتُ الإنسـان معرفـةً تكشف عن جديـد، وتضيف جديـداً إلى قديم.

ولّما كان الشعر، كما عرَّفْتُه مراراً، رؤيا تنير تجربة، وفنّاً قادراً على تجسيدها، كانت السمة التي ينفرد بها الشعر تنحصر في طبيعة تَلَقّي الـرؤيا والتعبيـر عنها. وهـذا أمر قـد تنبَّه إليـه أرسطو حـين قرَّر أنّ الشعـر يعادل الفلسفـة في الكشف الكلّي المُطلق، ويختلف عنهـا في التعبير عنه. فهو في الفلسفة كليّ مجرَّد، أمّا في الشعر فهـو كلّي حِسّي عيْني.

وإنَّ مـا قرَّره أرسـطو سوف يلحّ بـالتأكيـد عليـه عـددٌ كبيـر من الشعراء والفلاسفـة في القرن التـاسع عشر، أذكر منهم على سبيـل المثـال غوتـه وهيغل وكـولردج. ومن المعلوم في تـاريخ الحضـارة أنَّ الشاعر هوميروس أمدَّ الإغريق بمعتقداتهم الدينيّة الوثنيّـة. وهذا مـا تنبّـه له هيـدغر وشرحـه شرحاً مفصَّـلاً في كتـابـه **الأرض والآلهة**. وخُلاصة ما يذهب إليـه هيدغـر أنَّ شاعـر الإغريق هـو الذي خلق

الآلهة ورفعهم من الأرض إلى مرتبة فائقة في أعالي جبل الأولمب. وقد اعترف هيدغر نفسه أنَّ مذهبه الفلسفي ليس سوى معادل فكري لما عبَّر عنه هولدلرن في شعره.

نستنتج من ذلك كلّه أنَّ التفاعل بين الشعر والفلسفة كان في الغالب تفاعلاً إيجابياً يُخصب أحدهما الآخر ويدفعه في مجال التطوّر المستمرّ.

□ وما رأيك في الشعر الذي ينطلق من المحسوس والجزئي ويبقى في حدودهما؟

■ يكون الشعر في حالة كهذه تعبيراً عن واقع سطحي تافه لا قيمة له بالنسبة إلى المعيار الذي اعتمدناه في تعريف الشعر الأصيل.

ولقد ضلّ الذين حكموا على الشعر العربي حكماً معمّماً ينعته بنعت الواقعيّة الصريحة. ويعود الضلال إلى نظرتهم المشوّهة القاصرة في طبيعة الشعر العربي. والمثل على الاختلاف في الفهم بيت من معلّقة امرئ القيس نُعت مراراً بالواقعيّة، وهو في الحقيقة يعبث بنظام الواقع ويأتي بصورة تتخطّاه. وهذا البيت هو:

مِكـرّ مِفـرّ مُقـبـلٍ مُـدبـرٍ مـعـاً
كـجلمـودِ صخـرٍ حـطّه السيـلُ مـنْ عـلِ

إنَّ في هذا البيت ما ينقض نظام الواقع ويلغيه، ويأتي بصورة رائعة لهذا الحصان الذي تلتقي في سيره المتسارع متناقضاتٌ عدّة. فهو يُقبل ويُدبر ويكرّ ويفرّ في حركة واحدة أشبهَ بحركة الراقص المنتشي برقصه، ثمّ تلي ذلك الصورةُ الرائعة التي تكشف عن وجه الشبه بين شيئين متباعدين تباعداً واقعيّاً هما الحصان والجلمود.

□ إذا كنتَ تعدُّ الشعر نقضاً لنظام الواقع الظاهر، فأنت تقرّبه من طبيعة الأسطورة كما تتمثّل في الدين ومعتقداته المعارضة للعلم.

■ لقد أشرتُ سابقاً إلى أنَّ الأساطير التي أبدعها هوميروس تحوّلت إلى معتقدات دينيّة وثنيّة، وقد اشتملت تلك المعتقدات على مثل عليا لم يكن ميسوراً للإغريق أن يبلغوا ما بلغوه من رقيٍّ حضاريٍّ لولا تلك المعتقدات. وإذا نحن التفتنا إلى واقع الحضارة الغربيّة في العصر الحاضر، بانَ لنا أنَّ ما كان يوفّره الدين للإنسان في مجال التخطّي للواقع الظاهر، أصبح اليوم مسؤوليّة تقع على عاتق الأصيلين من الشعراء المعاصرين في الغرب، ومن هؤلاء رامبو بثورته الغاضبة التي ألغت ناموس السببيّة من حيث هو مبدأ المبادئ في العلم، وأحلّت محلّه رؤيا الشاعر الذي يحاول أن يكتشف قيماً جديدة وعوالم جديدة.

* [يبدو أنَّ ثمّة بعض النقص ههنا أيضاً] (التحرير).

الريادة الشعريّة ونتاج ما بعد الروّاد

□ ما هي السمات المميّزة التي يتّسم بها الشعر العربي الحديث في النتاج الأصيل الذي يصدر عن روّاده؟

■ كان الشعر إلى زمن غير بعيد يُعنى بالحياة العربيّة دون أن تلتقي أعماقُ الشاعر بأعماق الحياة فيتفاعلا ويُخصب الواحد منهما الآخر، يمدّ الشعرُ الحياةَ بالرؤيا التي تضيء خفاياها ويستمدّ منها العناصر الحيّة لبناء عالمه. وهذه سمة الشعر الذي صدر عن الفئة المخلصة من روّاد الشعر الحديث. فهي وحدها استطاعت أن تنفذ بالرؤيا العميقة الشاملة عبر الواقع اليومي وواقع العصر إلى الحقائق الإنسانيّة والكونيّة الثابتة. فكان أفرادها معاصرين قوميّين، وفي الوقت نفسه إنسانيّين كونيّين. وأخصُّ ما يتّصف به شعرهم أنّه لا يلتصق بلغتنا وحضارتنا التصاقاً خارجياً، بل ينبع من قلبهما وينمو في تربتهما ويتّخذ صفة التفجُّر التلقائي فيكوّن لغةً جديدة في صميم اللغة العربيّة، وحضارة جديدةً هي تعبيرٌ أصيل عن النفسيّة العربيّة ونفاذٌ إلى الجذور العميقة المتشابكة لقضاياها المصيريّة من حضارة واجتماع وسياسة ودين.

وهذه أهدافٌ خطيرة يتحتّم التمهيد لها بثورة حضاريّة تبلغ حدَّ الكشف عن حقيقة الفطرة في الذات القوميّة، وعن العناصر الحيّة في تراثنا وتراث الإنسان. فالثورة هي الوسيلة الوحيدة الصالحة لهدم المفاهيم المتحجّرة وإطلاق الحيويّة البكر من الكهوف التي احتقنت فيها عبر عصر الجمود والانحطاط. ومن المعلوم، بداهةً، أنَّ القيم لا تكون حيّة متنامية ما لم تصدر عن الفطرة المتعافية والتطوّر الحيويّ المستمرّ في أصل الوجود.

□ أكّدتَ في حديثك على اتّجاه الشعر الحديث إلى بعث بعض العناصر التراثيّة والانطلاق منها في مجال التجديد الأصيل. فما هي تلك العناصر على سبيل الحصر والتعيين؟

■ أعتقد أنَّ كلّ نهضة شعريّة في أمّة تحمل تراثاً شعريّاً عريقاً متراكماً يُحتّم عليها العودةَ إلى الينابيع التي صدرت عنها كلُّ نهضة شعريّة في الماضي. وهذه العودة تفترق عمّا يُدعى بالسلفيّة الشعريّة التي تَقْنع بإحياء الأنماط والنماذج القديمة ولا تتخطّاها إلى الينابيع التي تفجّرت منها روحٌ حيويّة تولّدُ أنماطاً ونماذج. ولهذا كان في الشعر الحديث ما يشفّ عن استلهام لروح الفطرة في الشعر الجاهلي والثورةِ العارمة في شعر المتنبّي الّذي عاش في عصر كانت فيه الحضارة العربيّة تشارف على الأُفول، ويوشّح ثورةَ الشعر الحديث ما وَشَّحَ ثورةَ المتنبّي من نفارٍ ويأس وغصّة.

وللشعر الحديث مصدر آخر غفل عنه الشعراء غفلةً تامّة خلال العصور، هو ما يحمله التراثُ الشعبي من أساطير تُعبّر تعبيراً تلقائيّاً عن ضمير الأمّة. وأعجب ما في الأمر أن يكون الشعرُ الجاهليّ،

شعرُ البداوة الأولى التي ولّدت الأساطير عند الأمم، خِلواً من الأساطير. ولا يتّسع المجال الآن لتعليل هذه الظاهرة العجيبة. ويكفي أن نشير إلى وظيفة الأسطورة الشعبيّة في البناء الشعريّ: إنّها تولي الشاعرَ القدرةَ على الإشارة السريعة إلى الأحداث دون سرد أو تقرير، فتستحيل إلى رمز وصورة تشيع في مفاصل القصيدة وأجزائها وتضمن لها صفةَ التماسك الحتميّ والوحدة العضويّة. كما تُيسِّر للقارئ سبيلَ المشاركة في تجارب الشاعر فتضيف إلى حسِّه بالدهشة والغرابة حسَّهُ بالألفة حين يدخل عوالمَه. ويفترق الأصيل من الشعر الحديث عمّا سبقه بالنزوع إلى التجسيد، إلى التعبير بالصورة الحسّيّة المحدودة عن مضاعفات شعوريّة وأمداء فكريّة غير محدّدة، يسعفه ويتّحد به الإيقاعُ الداخلي النابع من طبيعة التجربة وما تنطوي عليه من انسياب وانعطاف وتنوّع. وكانت تغلب على الشعر قبل ثورة الحداثة صفةُ التعبير المباشر والإيقاع المجرَّد، وهي صفة يفرضها على طبيعة التجربة الالتزامُ ووحدةُ الوزن والقافية، وما ينطوي على هذه الوحدة من اتّساقٍ يبلغ أحياناً حدّ الرتابة.

□ أشرت إلى الانبعاث مراراً، فما هو تعريفك له؟

■ من البداهة أن يكون الانبعاث صهراً للتراث يمهِّد لتفجُّر تلقائيّ بالجديد الأصيل غير المرتقب. وأحرى أن يعتبرا تعبيراً واحداً عمّا اختزنت الأمّة من طاقة حيويّة عبر هجوع تاريخي طويل.

وأرجو أن يلحظ أن ما حاولته في الحديث لا يعدو العرض السريع المبسَّط للقضايا الأساسيّة في ثورة الحداثة.

عسى أن يفهمه من لم يدرس الشعر دراسة منهجيّة ومن لم تدفعه رغبة ذاتيّة للاطّلاع على ما كتب في الموضوع من دراسات معمَّقة.

□ أجمع الذين استمعوا إلى الشعراء في مهرجان الشعر الذي عقد مؤخَّراً في بيروت على أنّ نتاج هؤلاء كان دون ما أنجزه روّادُ الحركة الشعريّة الحديثة. فهل لك من تعليل لظاهرة الانخفاض في إنتاجهم؟

■ إذا كانت الموهبة الفرديّة، مهما بلغت من أصالة وحيويّة، تظلّ مرتبطة ارتباطاً وثيقاً مصيريّاً بمصير الحضارة التي ينتمي إليها ذلك الفرد، وإذا صحّت أحكام النقّاد على مهرجان الشعر الأخير، فإنّ التساؤل الذي يفرض نفسه على الملتزم التزاماً كيانيّاً بانبعاث حضاريّ يتّصف بالنموّ المتصاعد جيلاً بعد جيل، هذا التساؤل يتخطّى الحكم على الأفراد إلى الحكم على الحضارة العربيّة الحاضرة عامّة. فهل هي حضارة تنبثق عنها فورات تلتقي بالأصيل الجديد الذي يتّصل بالتراث بقدر ما ينفصل عنه، فيكون له خصائصه الذاتيّة، ثمّ يتلو ذلك طورٌ من خمود الحيويّة يمتنع معه على الأفراد الذين يعانونه أن يواصلوا حركة التجديد وينتقلوا بها من طور إلى طور أبعد وأعلى؟

إنّه تساؤل يصعب الجواب عنه سلباً أو إيجاباً، ذلك أنّه لا دليل على الإبداع الأصيل في مجال الشعر وغيره من المجالات سوى وجود ذلك الإبداع. ولعلّ الظروف التي تلت النكسة وما صاحبها من قصور في التطلّع إلى مثل عليا تنبثق عن قضايا حضاريّة كبرى يعانيها الشاعر، هي التي جعلته يقتصر على الاحتفال بهموم شخصيّة آنيّة وقضايا جزئيّة يستحيل أن تكون مادّة صالحة لخلق شعر عظيم. وكان يُرجى لحركة الشعر الحديث، كما تمثّلت في نتاج روّادها، أن تتطوَّر في نتاج من تلاهم، كما تطوَّر تطوّراً عضويّاً نتاجُ بودلير في نتاج مالارميه من جهة وفرلين ورامبو من جهة أخرى. ولعلّ في الشعور القومي الذي تنبَّه في الآونة الأخيرة والتفت إلى المقدّرات الكامنة في حياتنا العربيّة الحاضرة ما سوف يعين الشعراء في الأجيال التالية على استرجاع الطاقة الحيويّة التي يصدر عنها شعر انبعاثي أصيل.

□ إلى أي مدى ساعدك التمكّن من اللغة العربيّة في مجال الخلق الشعريّ؟

■ لقد خبرتُ الصياغات المتعدِّدة الأصيلة في تراثنا الشعري. وهذا أمر يسَّرَ عليَّ إلى حدّ ما عملية الصياغة الشعريّة. ولم أكن من الشعراء الذين وقفوا في هذا المجال عند الصياغات الشائعة المبذولة بيسر للجميع. وأرى أنّ افتقار الكثير من الشعراء الحديثين إلى التعمُّق في طبيعة التعبير العربي الأصيل كان من الأسباب التي دفعت بهم إلى التعبير تعبيراً قلقاً مضطرباً مهجَّناً عن نزعات شعريّة شائعة في الحضارة الغربيّة.

وممّا تقرَّر في تاريخ النقد أنّ الشاعر ابن اللغة وأبوها. لقد وعى جبران هذه القضيّة، ولكن تحوّله إلى الكتابة بالإنكليزيّة أضعَفَ قدرته على تطوير اللغة العربيّة. هذا مع العلم أنّه في آثاره العربيّة قد أبدع لغة جديدة نمت على أصابعه، كما يقول، ولم يستمدّها من مباحث المجامع اللغويّة والمعاجم، لكنّه قصّر في مجال الصياغة الشعريّة الموّقعة، إيقاعاً موزوناً، لأنّ محاولاته في هذا المجال كانت قليلة. ومن الأمثلة على تقصيره قصيدته «المواكب»؛ فالتعبير فيها عاجز عن استيعاب التجربة واستنفادها، ولهذا طغى عليها الاضطراب في الصياغة والعجز عن الإفصاح أحياناً وسرد الأفكار سرداً تجريديّاً يذكِّرنا بشعر المعرّي في بعض لزوميّاته.

□ ما موقفك من الكتابة الآليّة؟ الهلوسة، الجنون، الهذيان، التواردات الذهنيّة...

■ ربّما كانت القصيدة في صياغتها الأولى تحمل هذه السمات، ولكنّي لا أعتبرها صياغات نهائيّة. هناك ما يمكن أن يعدّ تداعياً يصدر عن روتينيّة اللّغة العاديّة والتجارب التي يستقلّ كلّ منها بذاته، فإذا جُمعت في قصيدة واحدة كانت جوانب من عوالم متناثرة متباعدة، ولهذا كان من الطبيعي أن لا تؤلّف عالماً متكاملاً، فيه من اللاّوعي والجنون بقدر ما فيه من الوعي والصياغة المترصّنة الصعبة. ولا يدرك خطورة هذه القضيّة إلاّ شاعر عانى الهلوسة والجنون وخاف من أن يقع فريسة لهما، فحاول أن يحدّهما في إطار معيّن يسعفه على توفير نوع من الحالة النفسيّة المتعافية والتجربة الشعريّة التي تضيء عالم الهلوسة والجنون دون أن يكون الشعر نفسه هلوسة وجنوناً.

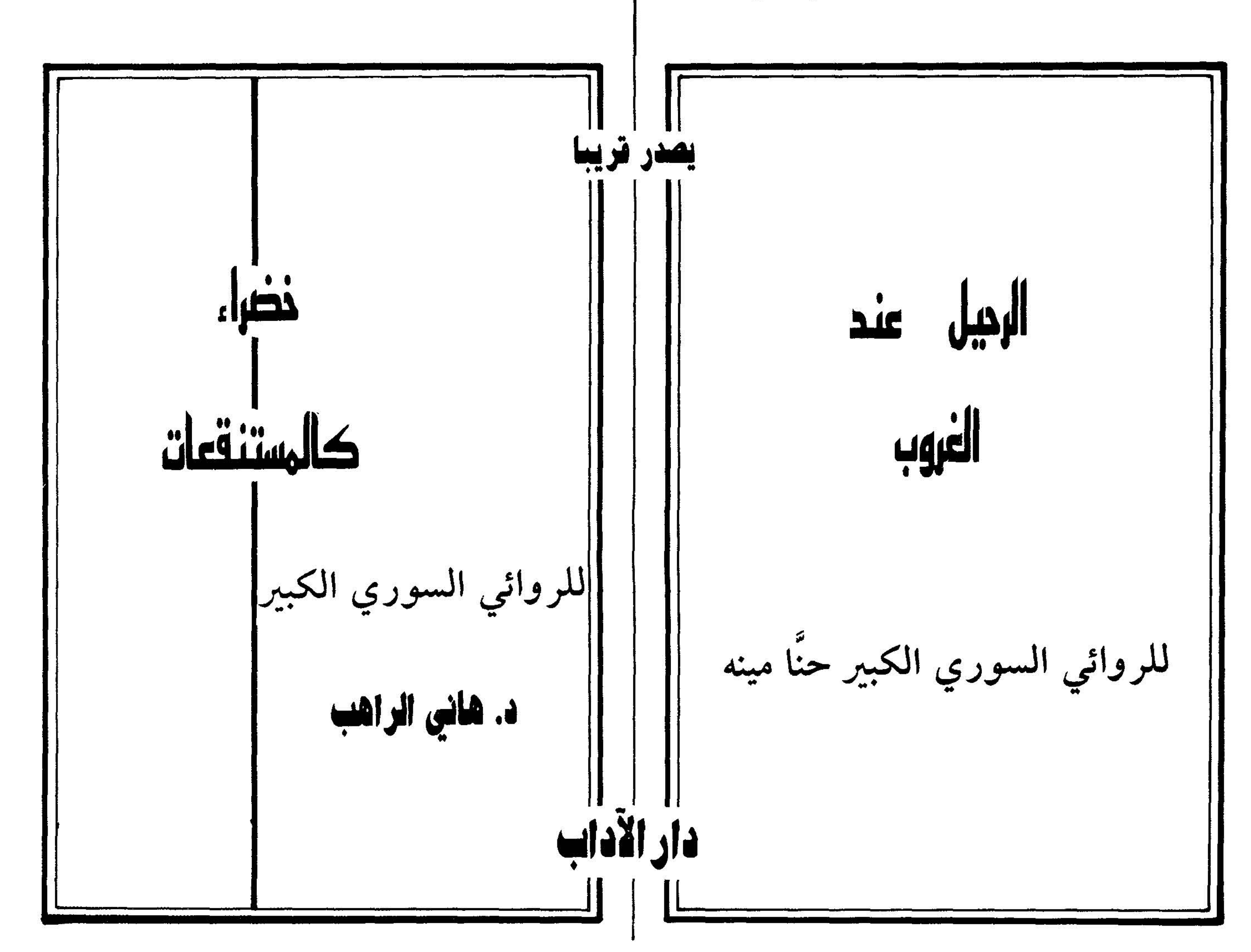
«نهر الرماد» شفاني من الجنون،
وفي المرحلة الثانية شفتني كتابة «لعازر».

لولا ذلك لظلّت المادة المشوّشة قائمة في نفسي تشيع فيها حتّى تحيط بأقطارها جميعاً. وعندئذ لا يبقى للشّاعر سوى الجنون. والحالة نفسها عانيتها قبل «لعازر» وخلال كتابته، ولو لم يخرج «لعازر» من أعماقي المدلهمّة لفارت تلك الأعماق بمادّة سوداء قاتمة لا تُفرِّق إطلاقاً عن الجنون.

□ كيف تفسّر ظاهرة الهول والرعب في شعرك؟

■ الهول تعبير عن مجابهة الوجود دون الوسائل الحضاريّة التي تقي الإنسان من الصيرورة العمياء المنكشفة له في عالم الطبيعة.

وفي التعبير عن الهول يمّحي معنى الحضارة وقيمتها من حيث هي سور وخلاص للإنسان. وأفضل تعبير عن الهول والرعب معاً ما ورد في **البحّار والدرويش** وفي هذه القصيدة تصبح الحضارة فورةً محمومة لامعنى لها إطلاقاً. ثمّ يلي ذلك في **الناي والريح** اكتشاف قيم الحضارة من جديد واعتبارها المحور الهادئ الذي يصمد في دوّامة تبتلع البروج. وهذا يقين يمتنع تعليله تعليلاً فكريّاً لأنّه يقين شعوريّ كيانيّ، يقينُ حضورٍ، متى عرضناه على معيار الفكر تبدّد وتبخّر.



قصائد غير منشورة
لخليل حاوي

الى الغائب أنطون كرم

في سكون يتعالى
عن صراع يتوالى
موجه عبر السنين
أسمع الصوت الذي
ينساب من صمت
الصحاب الغائبين
صوتهم يغسل سمعي
من ضجيج الألسنه
عندما تزهو بلغوٍ
أتلفته الأزمنهْ

حلم ترى دنياي...

يا نبضة جرَّتْ خمول الترابْ
فالثلج ينحلّ بزهو الهضابْ
وخضرة المرج بها طفرةٌ
تسلَّقتْ أعتابنا والقباب،
يا موجُ يفديك سريرُ الهوى
بطيبه، والوشوشاتِ العذاب،
ويا غمام الزهر أيُّ يدٍ
شدَّتْ إلى الأرض غمام السحاب
وثقلة العتمة كيف هوت
جدرانها وانشقّ ذاك الحجاب
عن قريتي الخضراء عن حفنةٍ
من أنجمٍ ضاعت بخضر الشعاب
عن مرح الشمس بأحواضنا،
وبيتنا، عن لونها والخضاب
وعن دروب الغاب يا حنوةَ
الغابِ عليها بالظلال الرطاب
عن غيمة ترقد في المنحنى
وعن جبال أبحرت في الضباب

***

يا شبع العين ويا ريّها
أنّى ارتمت أو نهضت في الرحاب
يا قلب يا صفوَ غديرٍ جرى
صحو السما فيه وزهو الهضاب
حلم تُرى دنياي أم واقعٌ
أطيب من حلم برته الرّغاب

العاصية

عادت إليّ العاصيه
وتكوّمت في زاويه
ثمّ ارتمت
تعوي على نعلي وتعول
والدموع
تنهلّ من رعب
له وقع الحوافر
في الضلوع
وتودّ لو كانت
تئنّ على يدي

كانت تطلّ عليّ
من أمسي
وتطلع من غدي
تحنو تطيع
تكيد تلسع تعتدي:
ريّا الغمامة يغتلي
في غورها غلٌّ،
فحيح المجمره
كنت الشفيع
وكنت قلباً يكتوي
بضراوة حرّى
ويعصي المغفره

طبع القدر

ما صحوة الطبع المعافى
في ظلمة حرّى،
ونوم يتجافى،
يا من تعاني
في سرير من إبَرْ
ما لا يعاني المجرم المتخوم
من لحم البشر،
يزهو بطبع يدّعي:
«ما شئته يغدو حلال»
«للحصد حصّاد الغلال»
«قطف الرؤوس اليانعه»
«قطع الرقاب الخاشعه».

يا من تعاني ما تعاني
في سرير من إبَرْ
طبع خفيّ ظاهر:
طبع الصراع
طبع الطباع
طبع القدر
يمتدّ عبر الكون
من وحش لجنّ لبشر،
يمتدّ من بحر لصخر لشجر،
طبعٌ خفيّ ظاهر طبع القدر

صداقة

غصَّتْ عروقي بفتات الحبِّ
في لحمته العريقَهْ
ولم أعد غير صديقٍ
تلتقيهِ امرأةٌ صديقَهْ

لم يتَّحدْ في جسدَيْنا
لهبٌ يشتقُّهُ لَهَبْ
لم تلتمعْ عبر الخلايا
شهبٌ مغسولةٌ
في صحوةِ السُّحُبْ

لو كان عمر الحبِّ
زهواً مارجاً
يتلو صقيعاً يمّحي،
وجفوةً تزولْ

أبلُو طوالَ الأُمسياتِ آلسودِ
صمتاً يتلوّى، صرعةً تطولْ

في منزلي

أيقينٌ أنَّها في منزلي
كيف يخفى ما أرى ما أجتلي
يمّحي ظنّي، وظنّي يغتلي

لم تغادر منزلي عند الصباح
لم تكن تزهو وتلهو
وتعرِّي جسمها غضّاً مباح
تخلع الجسم
وتمضي عبر طيّات الرياح
لم تغادر منزلي عند الصباح!!

في مخفر الحدود

أغريبٌ أعجميٌّ مسلمُ
أم مسيحيّ غريبٌ أجنبي
- عربي، عربي، عربي

صبية مكتهلة

صبيّةٌ مكتهله
تمارس المضاجعه

ولا تبالي، هاجعه
في ظلمة مبتلّة متّصله

تمتدُّ في جوفِ اللهب
تمتدُّ في جوفِ الصخب

تمتدُّ في جوفِ العصب
ما كان حسّاً هاجعاً
لا يغتلي
يغدو احتشاماً هاجعاً

لا يبتلي
ما يبتليه الجامح الملجوم
من عضِّ اللجام
يغدو احتشاماً
ما له طعم احتشام

لست أدري

لستُ أدري
كيف تصفو أسطري
صفوة الوهجِ الطري
أتراها انسكبت
من دفقة الينبوع
لفظاً ومعاني؟
أم ترى صفيّت
لفظاً ومعاني
عبر عصرٍ يتمطّى ويعاني
ما يعانيه اجتراراً
في اجترار
دون طعمِ الملح
أو طعمِ البهار؟؟

زحفت يداك

زحفت يداك
من السفوحِ إلى الأعالي
وعرفت
ما طعمُ الصواعق في جبالي
وعرفت
جفوة مطرح يعلو المطارح
عزم الضواري يلتوي
عن حدِّه الأدنى
وأجنحة الجوارح
وعرفت
ما صحو يرصعه الندى
صحو يهلّ ولا يبالي
وسمعت
صمت الصحو
بلّوراً يفسّخه الصدى
ويشفّ
عن طعم الصواعق في جبالي